التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو في الفن الروماني



تأليف
أ.د. عزيزة سعيد محمود
قسم الآثار - كلية الآداب

إهـــــــداء2005

أ.د. عزيزة سعيد محمود

جامعة الإسكندرية

التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو
فى الفن الرومانى



التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو
فى الفن الرومانى

تأليف
أ . د . عزيـــــزة سعيـــــد محمـــــود
قسم الآثار- كلية الآداب

صورة الغلاف مأخوذة من لوحة مصورة فى بومبى تمثل رسامة أثناء تأدية عملها



التمهيـــد :

تتعـدد المجالات الفنيـة عامـة مـا بيـن فنـون إنشـائية مثـل العمـارة بكافـة فروعـها، أو تصويريـة مثـل النحـت والتصويـر والفسيفسـاء، أو فنـون تشكيلية مثـل التماثيل الصغـيرة والأوانـى سـواء الفخاريـة أو المعدنيـة أو الزجاجيـة، أو فـن السك على العملة.

تواصل تطـور الفنـون الإنشـائية والتشكيلية، أمـا الفنـون التصويريـة فـإن تطورها توقف عند شعوب الشرق الأدنى القديـم عنـد مرحلـة معينـة لخضوع تلك الفنون للمعتقدات الدينية والجنائزية الخاصة بتلك الشعوب. لقد اسـتطاع الإغريـق وخاصة خلال الألف الأخيرة ق.م. الاستفادة ممـا وصلت إليـه الشعوب الشـرقية فـى مجال الفنون التصويرية ثم تطويرها والتغلب علـى جميـع المشاكل المرتبطـة بـها سواء بالنسـبة لطـرق تنفيذهـا أو بالنسبة لقواعـد المنظـور المرتبطـة بـها أو أيضـا بالنسبة لتنـوع موضوعاتها خاصـة خـلال العصريـن الكلاسيكى والهلنستى، حيث خطا الفن التصويرى خطوات هائلة لتحقيق الجمال الذى هـدف إليـه الإغريـق سـواء فى مجال التصوير أو الفسيفساء. هذا التراث الفنى الضخم الـذى ورثـه الرومـان عـن الإغريـق هـل اكتفـى فيـه الرومـان بـهذا الميـراث أم قـاموا بدورهــم الحضـارى فـى تطويره ؟

حقيقـة كـان للإغريـق السبق عـن الرومـان ليـس فقـط فـى مجـال الفنــون التصويرية ولكن أيضا فى مجال النحت والعمارة حتى أن بعـض العلمـاء لـم يعتقـدوا فى أصلية الفن الرومانى ونادوا بأن الفن الرومانى ما هـو إلا صورة باهتـة مـن الفـن اليونانى. لقد أثبتـت الدراسات العلميـة عـدم منطقيـة هـذا الـرأى فمثلا فـى مجال النحت الرومانى والذى عكس فى بعض فروعه ملامح المـدارس الفنيـة الإغريقيـة، إلا أن أصلية النحت الرومانى تظهر بوضوح فى الواقعيـة التـى يتسـم بـها فـن الصور الشخصية، وكذلك فى المنحوتات التاريخية التى لـم يتطـرق إليـها النحت اليونـانى،

بالإضافة لخصائص الفن الشعبى، وهذا الأخير شكلت ملامحه الخطوط العريضة لفن العصور الوسطى.

كذلك فى مجال العمارة، كان للإغريق السبق فى طرز العمارة الدينية ونوعيات العمارة المدنية وأشكال العمارة الجنائزية، إلا أن الرومان استطاعوا عن طريق ابتكارهم لطرق جديدة إنشائية خاصة باستخدام الكتل الخرسانية التى ساعدتهم فى إقامة العقود والقباء، وبالتالى فى إنشاء مبانى ضخمة بدون الخضوع للظروف الطبوغرافية فأنشأوا المسارح والملاهى على العقود والقباء فوق الأرضيات المسطحة مما حقق طفرة ضخمة فى مجال العمارة.

إذا كان الرومان قد أضافوا الجديد فى مجالى النحت والعمارة فإن عطاءهم فى مجال الفنون التصويرية كان عطاءا ضخما ومزدوجا، فمن ناحية إن كان للإغريق السبق فى حل جميع مشاكل التصوير الخاصة بالمنظور وتعدد الموضوعات المصورة، إلا أن الإغريق فضلوا غالبا ممارسة التصوير فوق لوحات حملت الشهرة لفنانيها فى أماكن مختلفة، إلا أنها وفى نفس الوقت كانت عرضة للضياع بمرور السنين، أما الرومان فإنهم مارسوا التصوير فوق جدران مبانيهم وهو تصوير ضم بين جنباته تلك اللوحات الشهيرة لكبار فنانى العصر الكلاسيكى والهلنستى فحفظ التصوير الرومانى ذلك التراث الضخم من الضياع، وفى نفس الوقت أدت تلك الطريقة الجديدة إلى إضفاء فخامة واتساع داخل الأماكن المبنية مما غير من المفهوم الجمالى للتصوير عند الإغريق إلى المفهوم العملى الذى ارتبطت به هذه التجديدات التى لم تكن معروفة قبل ذلك.

لم يكن التجديد الذى أدخله الرومان قاصرا على التصوير الجدارى ولكن شمل أيضا الزخارف البارزة أو ما يعرف باسم الستكو الذى لم يستخدم قبل الرومان إلا لعمل الفواصل بين أجزاء الجدار أو لعمل كرانيش بارزة، أما الرومان فإنهم

استخدموا تلك الزخارف البارزة لتنفيذ موضوعات متكاملة سواء كانت تصويرية أو هندسية فأضفوا المزيد من خداع النظر على المناظر المصورة والمزيد من الفخامة على الجدران ككل. أيضا ساهم الرومان فى تطوير فن الفسيفساء أو ما يعرف باسم فن الموزايكو فلم تعد لوحات الموزايكو قاصرة على تجميل أرضيات حجرات المبانى، بل استخدم الموزايكو أيضا لتزيين الجدران والسقوف بعناصر تصويرية لم تكن مألوفة عند الإغريق مما ضاعف من التأثيرات الجمالية على المكان بمجمله.

نظرا للتنوع المختلف للعناصر الزخرفية فى الفن الرومانى، ونظرا لارتباط التصوير الجدارى بالستكو ارتباطا متكاملا، لذلك كان لابد من تقسيم هذه الدراسة إلى بابين أحدهما يعنى بتتبع الأصل والتطور خلال العصر الرومانى كله لكل من التصوير والستكو والآخر يعنى بالموزايكو.

كان التصوير الرومانى نتاجا لتراث حضارى سابق بعضه إغريقى والبعض الآخر إيطالى لذلك كان لابد من الإشارة بشكل سريع إلى بدايات التصوير وتطوره فيما قبل العصر الرومانى، ونظرا لأن تنفيذ هذا التصوير يتطلب طرقا تنفيذية خاصة به منها طرق إعداد الجدران للتصوير عليها، ومنها التقنيات المختلفة لوضع الألوان على الجدران، لذلك تتضمن هذه الدراسة نبذة عن تكنيك التصوير ثم إطلالة لبدايات التصوير الرومانى لإظهار الروح العملية الرومانية التى لم تقتصر على استيعاب التراث السابق ولكن على تطويقه وتطويره عبر القرون الطويلة التى مر بها الفن الرومانى، مع التنويه بالتطور الضخم الذى حظى به فن الستكو على أيدى الرومان.

أما بالنسبة للموزايكو وهو الباب الثانى من هذه الدراسة فإنه كان من الأوفق استعراض الأساليب الفنية المستخدمة فى الموزايكو وكيفية إعداد الأرضيات

لاستقبال قطع الفسيفساء فيما قبل العصر ا لروماني وخلال هذا العصر مع إعطاء أمثلة للمراحل المختلفة لهذه الأساليب سواء في العالم الهلنستي أم في إيطاليا وبخاصة في مدينة بومبي التي قدمت لنا أكبر عدد من قطع الموزايكو التي حفظتها لنا الحمم البركانية التي غطت هذه المدينة، وتطور هذه الأساليب وعناصرها الزخرفية طوال العصر الإمبراطوري.

هذه الدراسة محاولة ليس فقط لشرح منهج علمي أكاديمي، وإنما الغرض الأساسي منها هو إعداد المتخصصين في مجال الآثار لمعرفة خصائص هذا الفن حتى يكون وسيلة من وسائل التأريخ والتقييم في الكشوف الأثرية.

وبالله التوفيق

عزيزة سعيد

الباب الأول

التصـــوير والســـتكو



بدايات التصوير الجدارى وتطوره

إن ارتباط الإنسان بالتصوير الجدارى يرجع إلى العصور الحجرية القديمة إذ قام إنسان هذه العصور بالرسم على جدران الكهوف بشكل بدائى للحيوانات التي كانت تفزعه إيمانا منه بأن هذه الرسومات سوف تمنحه القوة للتغلب عليها، أى أن إنسان هذا العصر آمن بالقوة السحرية الكامنة فى هذه الرسومات التى نفذها عن طريق استخدام خط تحديدى للشكل الخارجى لتلك الحيوانات outline ثم ملء الفراغ داخل هذا الخط التحديدى بالألوان المتوافرة فى بيئته للحصول على شكل تقريبى لهذا الحيوان أو ذاك مصورا نفسه وهو يقهرها. أى أن الخطوات الأولى للبشرية فى مجال التصوير ظلت تنفذ عن طريق الخط التحديدى وباستخدام بعدين فقط (الطول والعرض) دون التوصل لاستخدام البعد الثالث وهو العمق.

فى مصر القديمة اقتصر استخدام التصوير الجدارى على جدران المقابر فارتبط أساسا بالعقائد الجنائزية حيث اعتقد المصرى القديم بقدرة التلاوات السحرية على تحويل المناظر المصورة إلى واقع مادى يستطيع المتوفى من خلاله التمتع بما تحتويه هذه الصور فى حياته الأخرى التى آمن بخلوده فيها بعد وفاته وبعثه مرة أخرى، لذلك خضع التصوير الجدارى عند المصريين القدماء لقواعد فنية لم يشذ عنها طوال عصوره التاريخية حتى مع الثورة الفنية التى صاحبت عصر تل العمارنة.

استخدم الفنان المصرى فى تصوير جدران المقابر ما يعرف باسم طريقة الفرسكو الجاف حيث تغطى جدران المقبرة بطبقة من الجص وبعد جفافه يتم تحديد الشكل المصور عن طريق خط محفور أو مرسوم ثم تملأ هذه

الصور بالألوان المختلفة ذات الدرجة الواحدة. لقد حرص الفنان المصرى على تنفيذ هذه الصور بالطريقة المثالية مع الخضوع لقواعد خاصة ارتبطت بعقيدة البعث بتصوير الوجه من الجانب مع تصوير العين كاملة وتصوير الجذع من الأمام والأطراف السفلية من الجانب مع تصوير القدمين من جانب الأصبع الكبير. هذه القواعد الثابتة التى اتبعها الفنان فى التصوير الجدارى كانت للحرص على عودة الروح إلى الجثمان كاملاً وبالتالى لم يخضع الفنان المصرى طوال عصوره التاريخية لقواعد المنظور المفروض اتباعها فى التصوير، ولذلك تم تصوير الأشخاص والحيوانات بالبعدين فقط أى الطول والعرض دون محاولة تصوير البعد الثالث وهو العمق. هذا التجاهل لإبراز البعد الثالث فى المنظور كان سمة عامة ليس فقط بالنسبة للتصوير الجدارى الفرعونى ولكن أيضا بالنسبة للحضارات القديمة فى الشرق الأدنى.

التصوير فى العالم اليونانى :

فى الحضارات الإيجية القديمة خلال العصر الهلادى وبالذات فى الحضارة المينوية الحديثة والتى ترجع إلى الألف الثانى ق.م. استخدم الفنان الإغريقى القديم التصوير الجدارى بطريقة الفريسكو الجاف لتزيين جدران القصور، فصور مناظر الاحتفالات الاجتماعية أو مصارعة الثيران أو غيرها من المناظر المأخوذة من الحياة اليومية، وكل هذه الصور نفذت أيضا بطريقة الخط التحديدى مع استخدام الألوان المختلفة لملء الفراغ داخل هذه الخطوط المحددة للمنظر المرسوم، كما استمر التصوير بالبعدين الطولى والعرضى وخلت المناظر المصورة من الخلفيات التى تضيف العمق للمنظر المصور.

خلال الألف الأخير ق.م. وبعد تقويض مراكز الحضارة المينوية والميكينية وبقية الحضارات الإيجية الأخرى فى أواخر الألف الثانى وأوائل الألف الأول ق.م. نتيجة للغزو الدورى الذى خلف الدمار والظلام فى بلاد اليونان حتى

بداية القرن الثامن ق.م. بدأ ظهور التصوير مرة أخرى ليس على الجدران وإنما على الأوانى الفخارية المعروفة بالهندسية. تصوير الأشخاص والحيوانات اتخذ الشكل الهندسى حيث استخدم الخط التحديدى وملء الفراغات الداخلية بالألوان. حرص الفنان فى هذه المرحلة على إظهار جميع أجزاء الجسم متجاهلا قواعد المنظور (مثلا عند تصوير جثة صورها الفنان وكأنها وضعت على جانبها لإظهار الساقين والذراعين بالرغم من تعارض هذا مع قواعد المنظور) فى الوقت الذى اتخذ فيه الجسم الشكل الهندسى فالجذع العلوى والسفلى صورا بشكل مثلثين متقابلين والأطراف العلوية والسفلية بشكل خطوط. بدءا من ٧٥٠ ق.م. ظهرت الصور الشبحية Silohouette على الطريقة المصرية القديمة فالرأس صور من الجانب والعين أمامية والجذع بالوضع الأمامى بينما صورت الساقان من الجانب، وظل التصوير على الأوانى بنفس الخصائص حتى ٥٤٠ ق.م. اكتسبت بعدها الأشكال المصورة على الفخار استدارة أفضل، بينما اكتسبت الملابس المزيد من الزخارف. ابتداء من ٥١٥ ق.م. نجح الفنانون الإغريق فى تصوير استدارة الأجسام وليونتها فوق الأوانى الفخارية، كما نجحوا فى تصوير الوجوه من الأمام[١].

التصوير فى العصر الكلاسيكى :

بدءا من القرن الخامس ق.م. ومع الفنان Cleophrades ومعاصريه خطا فن التصوير فوق الأوانى خطوة فنية هامة إذ صورت الوجوه والأجسام بطريقة الـ $\frac{٣}{٤}$ أى طريقة الـ scorcis وبالتالى أصبح متاحا تصوير الأجسام فى جميع الأوضاع، كما نجح هؤلاء الفنانون فى إبراز التعبيرات النفسية على الوجوه. تطور آخر فى مجال التصوير تم على يد كل من Micones و Polignotos[٢] (٤٧٥ - ٥٥٧ ق.م.) والأخير استخدم التصوير على الجدران بطريقة الفريسكو (الذى سيأتى شرح تقنيتها لاحقا) فرسم جدران رواق الـ Poikile فى أجورا أثينية، كما قام برسم مناظر أخرى خارج مدينة أثينة. فى هذا التصوير الجدراى رسم

Polignolos خطوطا متموجة فى خلفية المنظر لتمثيل تلال صغيرة كخلفية لصور الأشخاص التى مثلت فى مجموعات وبأوضاع مختلفة. أى أن هذا الفنان أضاف بعدا ثانيا للمشهد المصور، إلا أن التطور الحقيقى فى تصوير عدة أبعاد فى عمق المنظر تم على يد الفنان Agatharchos (٤٧٠ - ٤٢٠ ق.م.) الذى شاعت شهرته كأول رسام للمشاهد المسرحية خاصة مسرحيات سفوكليس[٣]، كما أنه ابتكر تقنية جديدة فى التصوير هى طريقة التمبرا Tempra التى استخدمت فى الأساس للتصوير ليس فوق الجدران وإنما فوق اللوحات الخشبية والكتانية، وذلك عن طريق خلط الألوان المستخدمة فى التصوير مع زلال البيض أو الأصماغ لتثبيت هذه الألوان على تلك اللوحات، ثم استخدام الشمع لتلميع الصور.

مع كل هذا التطور الذى شهده فن التصوير خلال النصف الأول من القرن الخامس ق.م. إلا أن التصوير ظل عن طريق الخط التحديدى مما لا يسمح للفنان بتصوير العمق فى الشخصيات المصورة، حتى وإن نجح الفنانون فى تصوير الأجسام بالأوضاع المختلفة وبالأبعاد المتعددة. فقط فى ٤٥٠ ق.م. على يد الفنان Parrases[٤] والفنان Apollodoros[٥] اللذان استخدما طريقة جديدة فى التصوير باستخدام التظليل Chiaroscuro مما سمح لهما بتخطى مرحلة الخط التحديدى واستخدام التدرج بالألوان لإظهار استدارة أجزاء الجسم مثل العضلات والأرداف وبالتالى تحقق على أيدى هذين الفنانين تصوير البعد الثالث و نمو العمق للأشكال المصورة، وبالتالى خطا فن التصوير خطوة واسعة فى التغلب على مشاكل المنظور بعد تخطى الفنانين لمشكلة تعدد الأبعاد فى عمق المنظور. لقد اكتسب المصورون مكانة رفيعة فى المجتمع اليونانى بعد أن أصبح التصوير لا يقتصر على الجدران، وإنما أصبح فوق اللوحات Tabulae التى كانت تعلق فى المعابد وفى الساحات العامة وتنتقل من مكان لآخر حاملة معها الشهرة لهؤلاء الفنانين.

تطور آخر شهده فن التصوير اليونانى فى العصر الكلاسيكى مع الفنان Zeusi[٦] الذى عاش فى أواخر القرن الخامس. هذا الفنان لم يقتصر على التجديد فى طريقة التظليل، ولكن استحدث أيضا تصوير انعكاسات الضوء على الأشياء المصورة، بالإضافة إلى قدرته الفذه على التحكم فى تدرج الألوان، ومن أشهر ما ارتبط به تصويره لعنقود عنب كانت الطيور تهبط على اللوحة لأكل هذا العنقود المصور لظنها بأنه عنقود عنب حقيقى، مما يعنى أن هذا الفنان نجح فى إضافة الواقعية على الأشكال التى يصورها، كما أنه استخدم فى لوحاته الخشبية تقنية جديدة هى طريقة الـ Encausto (التى سيأتى ذكرها لاحقا) وهى طريقة إذابة الألوان مع الشمع على نار هادئة، وتستخدم هذه الطريقة لرسم اللوحات الخشبية أو الكتانية أو الجصية، وتتميز بقدرتها على حفظ الرسوم المصورة ضد تقلبات الجو. فى هذه التقنية الجديدة كان على الفنان استخدام أداة معدنية مع الفرشاة لعمل الخطوط للرسومات المصورة. آخر الفنانين الكلاسيكيين كان الفنان Apelles[٧] الذى كان الأول فى عمل لوحات الصور الشخصية وخاصة الإسكندر الأكبر.

إذن وخلال العصر الكلاسيكى استطاع الفنانون الإغريق حل جميع مشاكل التصوير سواء فى طرقه التنفيذية بالانتقال من استخدام الخط التحديدى إلى استخدام الظل والتحكم فى التدرج بدرجات اللون الواحدة، وبالتالى فى إبراز الاستدارات المختلفة فى الجسم، كما نجح هؤلاء الفنانون بعدم الاقتصار على تقنية واحدة وهى التصوير على الجدران بطريقة الفريسكو، وإنما وبشكل أكثر شيوعا على اللوحات الخشبية أو الكتانية باستخدام تقنية التمبرا أو الانكوستو، بالإضافة إلى نجاحهم فى مراعاة النسب بين الأشكال المصورة فى المستوى الواحد، ومراعاة تلك النسب فى الأبعاد المتعددة لعمق المنظور، بمعنى آخر فقد تم حل جميع المشاكل المرتبطة بالتصوير خلال العصر الكلاسيكى.

التصوير فى العصر الهلنستى :

ازداد هذا التراث الضخم من التصوير تنوعا من حيث تقنياته ومن حيث نوعية الموضوعات المصورة فوق اللوحات، فإلى جانب طريقة التظليل ch iaroscuro استخدم الفنانون الهلنستيون طريقة جديدة أطلقت عليها المصادر الكلاسيكية اسم الـ compendiarie وهى طريقة استخدمت فيها فرشاة التلوين لعمل خبطات سريعة للحصول على الشكل المطلوب فيما يعرف باسم الطريقة التأثيرية، كما تعنى هذه الطريقة أيضا الحصول على الشكل المراد تصويره عن طريق بقع مختلفة الألوان كما يظهر فى موزايكو معركة الاسكندر الأكبر مع داريوس.

شمل التنوع والتطور فى العصر الهلنستى أيضا الموضوعات التى أصبحت أكثر ثراءً بعد أن تضمنت هذه الموضوعات أشكالا من المناظر الخلوية أو الرعوية، بالإضافة إلى موضوعات مأخوذة من الحياة اليومية. استحب الفنانون الهلنستيون وخاصة فى الإسكندرية تصوير الأجناس المختلفة التى كانت تعج بها مدينة الإسكندرية وخاصة الأقزام، بالإضافة إلى تصوير مناظر مأخوذة من البيئة النيلية مثل البط النيلى والتماسيح وأفراس النهر. لقد أشار بلينيوس إلى شهرة فنانى الإسكندرية وعلى رأسهم الفنان Antipholos الذين استحبوا تصوير انعكاس الأضواء على الأجسام اللامعة.

لم يقتصر التصوير فى الإسكندرية على تصوير اللوحات بالموضوعات السابق الإشارة إليها والتى كانت تزين القصور الملكية والمبانى العامة والمعابد، ولكن استخدمت تقنية الفريسكو الرطب لتصوير جدران مقابر الإسكندرية المحفورة فى الصخر الطبيعى، وهو صخر رملى ملئ بالثقوب، لذلك لجأ الفنانون السكندريون لاستخدام الألوان لتغطية عيوب الجدران، ولتقليد الأحجار الفاخرة مثل الألبستر والمرمر والجرانيت. اقتصر تقليد تلك الأحجار بالألوان على منطقة واحدة من الجدار مع ترك بقية الجدار بدون تصوير، ولذلك أطلق على هذه

النوعية اسم زخرفة المنطقة الواحدة. كانت الجدران فى العادة تقسم بواسطة الألوان المختلفة إلى عدة أقسام يستخدم لكل منها لون مغاير عن القسم الآخر وتتبع هذه التقسيمات الأقسام الطبيعية للجدار plinth أى الإفريز السفلى من الجدار الذى لا يتعدى فى ارتفاعه من ١٥ - ٢٠سم ويلون فى العادة بلون قاتم، ثم منطقة الـ orthostate وهى المنطقة التى تعلو مباشرة الإفريز السفلى ويتراوح ارتفاعها ما بين ٤٠ - ٥٠ سم وفى هذه المنطقة يستخدم لون مغاير للون الإفريز السفلى وفى العادة استحب المصورون تصوير لوحات تقلد الأحجار، ثم المنطقة الثالثة وهى منطقة يتراوح ارتفاعها ما بين ١٥٠ - ٢٠٠ سم وفى العادة تلون بلون فاتح والمنطقة العليا وهى أقل من المنطقة السابقة وتلون بلون فاتح آخر. أحيانا توجد كرانيش جصية بارزة أو مرسومة تفصل المنطقة الثالثة عن الرابعة، وفى الغالب يعلو المنطقة الرابعة كورنيش من الجص (استكو) يحدد المنطقة الرابعة من أعلى. تقسيم الجدران إلى مناطق لونية مختلفة استخدم منذ أقدم العصور فى الحضارات الإيجية واستمر حتى فى العصر الهلنستى حيث نجد مثالا له فى المقبرة الثالثة من مقابر مصطفى باشا. مقابر مصطفى باشا عرضت جدرانها تصويرا أكثر تطورا اقتصر على منطقة واحدة من أقسام الجدران وبالذات فى منطقة الـ orthostate ففى الحجرة رقم ٢ من المقبرة الثالثة قلدت بالألوان اللوحات المقلدة للمرمر المتعدد الألوان، وهى نفس الطريقة التى استخدمت فى زخرفة المنطقة السفلى من الجدار فى الحجرتين السادسة والسابعة بالمقبرة الأولى من مقابر مصطفى باشا (صورة ١، ٢)، بينما فى الحجرة رقم ٢ فى المقبرة الثالثة من نفس مجموعة هذه المقابر استخدمت الألوان لتقليد الألبستر (صورة ٣). فى مقابر الشاطبى وبالدهليز السفلى استخدمت الألوان فى منطقة الـ orthostate لتقليد شكل لوحات حجرية بينها فواصل محفورة، كما استخدم الفنان الفرشاة فى هذه اللوحات لعمل نتوءات قبل جفاف الألوان. هذه النوعية من تقليد نتوءات الأحجار الطبيعية نجدها فى أمثلة أخرى بالحجرات ٥، ٧ من المقبرة رقم ١ من مقابر

مصطفى باشا، أما فى مقابر الحضرة نجد أن الفنان عمد إلى عمل خطوط غائرة تفصل كل منطقة ملونة عن الأخرى.

لم تقتصر هذه النوعية من الزخارف على تقليد لوحات مرمرية أو من الألبستر فى منطقة الـ orthostate، بل استخدمت الألوان لتقليد حائط مبنى بالأحجار بطريقة opus isodomus وذلك فى المنطقة العليا من جدار الممر المؤدى إلى الحجرة رقم ٢ من المقبرة الثالثة بمصطفى باشا. فى مجموعة المقابر هذه لم يقتصر استخدام الألوان على الجدران فقط وإنما أيضا على الأرائك الجنائزية حيث صورت هذه الأرائك كما لو كانت مزودة بوسائد مغطاه بقماش ملون، بينما صورت الأريكة نفسها كما لو كانت يغطيها غطاء الأسرة الثرية بعناصرها التطريزية (صورة ٤). وفى مقبرة سيدى جابر اتبعت نفس الطريقة فى زخرفة الأريكة الجنائزية، إلا أن الفنان لم يترك الجزء الذى يعلو الأريكة خاليا بل استخدم الألوان لعمل كورنيشين مزخرفين بعناصر معمارية أيونية يحصران بينهما جيرلندات معلقة من أطرافها تلتف عليها شرائط (صورة ٥).

فى مقبرة المفروزة التصوير الجدارى مكون من plinth من شرائط ملونة بالأزرق والأحمر القانى، orthostate مقلد به لوحات من الألبستر يحدها من أعلى شريط ملون يليه تقليد خمسة صفوف من الـ opus isodomus يحدها من أعلى شريط ملون مرسوم عليه نبات النخيل.

إن عناصر التصوير بتقليد لوحات مرمرية أو ألبستر أو تقليد جدار مبنى بالـ opus isodomus مع استخدام كرانيش بارزة (استكو) أو كرانيش ملونة كلها عناصر وإن جاءت كل منها بشكل فردى فوق هذا الجدار أو ذاك، تمثل هذه العناصر مجمعة ما عرف بعد ذلك فى التصوير الرومانى باسم الأسلوب الأول لبومبى.

بدايات التصوير الرومانى

التصوير فى إيطاليا قبل التصوير الرومانى :

مقولة شهيرة بالنسبة لإيطاليا أنها بلد الألوان - أى التصوير - وأن اليونان بلد النحت والعمارة، ليس لأن إيطاليا كان لها السبق فى هذا المضمار، فالإغريق هم الذين يرجع لهم كل الفضل فى التطور الهائل فى مجال التصوير وفى حل جميع مشاكل المنظور، غير أن كبار فنانى الإغريق سواء فى العصر الكلاسيكى أو الهلنستى استخدموا التصوير فوق اللوحات tabulae. حقيقى أن هذه اللوحات كانت تنتقل من مكان لآخر حاملة معها شهرة الفنان، إلا أن هذا الأمر أدى إلى ضياع هذه اللوحات بمرور الوقت، ولكن ولحسن الحظ قلدت هذه اللوحات داخل الزخارف الجدارية ذات الطابع المعمارى فى فن التصوير الرومانى، ولذلك حفظ لنا التصوير الرومانى التراث الإغريقى خاصة مع الظروف التاريخية التى أدت إلى ثورة بركان فيزوف بالقرب من نابلى فغطت الحمم البركانية مدينتى بومبى وهركلانوم فحفظت المبانى وعلى جدرانها هذا التراث الضخم من كل من التصوير الإغريقى والرومانى حتى عصرنا الحديث.

معنى هذا أن مقولة أن إيطاليا بلد الألوان تنطبق فقط على التصوير الرومانى الذى ترجع أقدم مراحله - وأقصد بها الأسلوب الأول لبومبى - إلى القرن الثانى ق.م.، إلا أن هذا التصوير سبقه تراث فنى إيطالى ظهر فى جنوب ووسط وشمال إيطاليا، أى التصوير الأبولى والكمبانى والإتروسكى وهو تراث أثر بدوره فى فن التصوير الرومانى. فى منطقة أبوليا فى الفترة ما بين القرنين الخامس والثالث ق.م. وبالرغم من وجود المستعمرات اليونانية إلا أن التصوير كان ذا طابع جنائزى واستخدم فيه الخط التحديدى والألوان ذات الدرجة الواحدة (صورة ٦). وكمثال على هذا التصوير المواكب الجنائزية على جدران المقابر فى منطقة

كامبانيا كان التصوير أيضا جنائزيا حيث مثلت على جدران المقابر بالفرسكو الرطب مناظر للمجالدين فى الفترة ما بين القرنين الخامس والثالث ق.م. (صورة ٧). أيضا فى كمبانيا نفذت الصور عن طريق الخط التحديدى وبالتلوين ذو الدرجة الواحدة، وارتبطت تلك المناظر الدموية للمجالدين بالشعائر الجنائزية التى كانت تقام على شرف الموتى[٩].

التصوير الجدارى الاتروسكى كان أيضا ذا طابع جنائزى نفذ بطريقة الفريسكو الرطب عن طريق استخدام الخط التحديدى واللون الواحد فى داخل فراغ الشكل المحدد بهذا الخط. فى خلال العصر الأرخى والكلاسيكى كانت الموضوعات أسطورية مأخوذة من الحلقة الهوميرية، إلى جانب تصوير المآدب الجنائزية والمصارعة بين الرياضيين، ومشاهد موسيقية وكل هذه العناصر مرتبطة بالعقائد الجنائزية لدى الاتروسك.

إن اعتماد الاتروسك على الأساطير اليونانية سواء فى التصوير أو فى النحت يعتبر هاما خاصة وأن الرومان اعتمدوا أيضا على هذه الأساطير الإغريقية، فقد تشابه كل من الاتروسك والرومان فى المضمون الرمزى للأساطير، والذى يعد مصدرا للأمل لدى المتوفين فى مجابهة التعقيدات التى تنتظرهم فى العالم الآخر والرغبة فى حياة سعيدة فى العالم الآخر[١٠].

التصوير الجدارى بمقبرة التيران Tauri فى تاركوينيا تصور البطل أخيل مع الأمير الطروادى Troilus (صورة ٨) تعكس الاتجاه التخطيطى فى التصوير التى ظلت سائدة فى إتروريا. المقبرة ترجع إلى ٥٤٠ ق.م. والتصوير موجود فوق جدار العمق للحجرة الجنائزية وهو عبارة عن لوحتين مستطيلتين: فى الجزء السفلى مصور أشجار بالطريقة التخطيطية بعضها يرتبط مع البعض الآخر بقطع قماش. هذا التقسيم للجدار سوف يؤثر بعد ذلك على التصوير الرومانى فيما يعرف بأساليب

بومبى. فى اللوحة العليا من اليمين مصور الأمير Troilus راكبا فوق حصان ضخم ويقترب من نافورة يعلوها سعف النخيل. فوق النافورة مصور أسدان فى وضع التقابل الأسد الممثل على اليمين يخرج من فمه شلال مياه. البطل أخيل يرفع إحدى قدميه على درج النافورة، بينما يتخلص من أغصان شجرة مصوره إلى اليسار منه، أى أن الفنان صور الأسطورة فى اللحظة السابقة لانقضاض أخيل على الأمير الطروادى. الرمزية فى هذه الأسطورة لتصوير شجاعة البطل أخيل وتخطيطه للانتصار على غريمه باستخدام الصبر. لابد وأن الفنان أراد بتصوير هذه الأسطورة الربط ما بين المتوفى الذى كان محاربا وما بين أخيل، بالرغم من أن الشخصيات المصورة كانت بأحجام كبيرة بالنسبة للمساحة، إلا أن الفنان حرص على تصوير العناصر النباتية مما يعكس حرص هذا الفنان على إبراز أهمية المناظر الخلوية أكثر مما كان لدى الإغريق، وهو اتجاه سيكتسب أهمية كبيرة فى التصوير الرومانى.

المثال الثانى من التصوير الاتروسكى والذى أثر فى مضمون التصوير الرومانى، يرجع إلى العصر الأرخى وهو أيضا من تاركوينيا ويصور المنظر صيد الطيور والأسماك (صورة ٩). فى هذا المنظر مصور شاب صغير واقفا فوق صخرة فى الجانب الأيمن من الصورة يقوم باصطياد الطيور بمقلاع يمسكه بكلتا يديه، فى وسط الصورة توجد مجموعة من الصبية يصطادون السمك، بينما يتسلق شاب آخر صخرة لكى يقفز منها إلى المياه مثل صديقه الذى سبقه فى القفز وبعض النباتات الصغيرة والحشائش مصورة حول حواف الصخور. يلاحظ فى هذه الصورة صغر حجم الشخصيات المصورة بالمقارنة بالمنظر الطبيعى مما يعنى إدراك هذا الفنان للقيم القياسية للمنظور. هذا المنظر وإن كان مأخوذا من الحياة اليومية إلا أنه يرمز إلى الحياة السعيدة التى يتمتع بها المتوفى فى الحياة الأخرى.

استمرت نفس الاتجاهات الأرخية فى التصوير الاتروسكى أيضا خلال العصر الكلاسيكى، غير أنه فى العصر الهلنستى بدأت تظهر على الصور الجدارية

بالمقابر الإتروسكية مناظر من الحياة اليومية وهى موضوعات سوف تكون محببة أيضا فى التصوير الرومانى، وكمثال على هذا الاتجاه الصور الجدارية الموجودة فى مقبرة Golini فى مدينة Orvieto حيث مثل مطبخ ضخم به طباخون وخدم لإعداد وليمة، لذلك صورت قطع اللحم والطيور المعلقة والأوانى الخاصة بالطهى، بينما انشغل أحد الطباخين بإعداد العجائن للخبز بينما يستمع لعزف الفلوت. أيضا من الموضوعات الهامة المصورة فى الفن الاتروسكى والتى أثرت بعد ذلك فى الفن الرومانى تصوير الجمهره مثلما فى مقبرة تيفون بتاركونيا حيث صورت مجموعة متجمهرة من الموتى.

معرفتنا ببدايات التصوير الرومانى والذى يمكن أن نسميه تصوير ما قبل الرومانى مستمدة، أساسا من المصادر الكلاسيكية إذ يشير بلينيوس إلى أن هذه البدايات تبدأ من القرن الثالث والثانى ق.م. وأن أمثلتها كانت موجودة فى عصره أى فى القرن الأول الميلادى. من الأمثلة التى أشار إليها بلينيوس التصوير الجدارى بمقابر خارج مدينة روما كما أشار إلى أن موضوعات هذا التصوير كانت أسطورية. أشار كوينتليانوس إلى أن المعابد الشهيرة كانت مصورة بمناظر من الحروب الطروادية. بلينيوس يشير إلى نوعية أخرى من التصوير الانتصارى ذو الطابع السردى وهو نوع من التصوير سجل انتصارات الرومان على السمنيين فى ٢٧٢ ق.م. والانتصار على الفلشيين فى ٢٦٤ ق.م. ثم على القرطاجيين والسيراكوزيين فى ٢٦٤ ق.م. (Nat. Hist. XXX, 22)، ثم تصوير احتفالات بعد الانتصار فى الحرب البونية الثالثة حيث صورت الولائم للجنود المنتصرين على جدران معبد الـ Liberta (الحرية) بروما (Lirus XXIV, 16) وغيرها من الانتصارات التى أشارت إليها المصادر الكلاسيكية والتى سجلها الرومان فى هذه النوعية من التصوير الانتصارى ليس فقط على الجدران بالفريسكو، ولكن أيضا فوق لوحات ضخمة كانت تحمل فى مواكب النصر عند دخول هؤلاء القواد المنتصرين إلى روما. ليس من

المعتقد أن تكون هذه الصور ذات قيمة فنية عالية نظرا لأنها تمت فى عجالة لكى تستخدم فى الدعاية السياسية، ومن المعتقد أن الذين قاموا بتنفيذ هذه اللوحات لم يكونوا إلا فنانين اتروسك أو إيطاليين. بدءا من القرن الثانى وخلال الأول ق.م. تدفق الفنانون الإغريق من كافة المراكز الهلنستية إلى روما التى أصبحت عاصمة العالم القديم السياسية والمالية مثل ديمتريوس الطبوغرافى من الإسكندرية الذى كان متخصصا فى رسم لوحات طبوغرافية لمواقع مدعمة بالمناظر الخلوية (Diodorus Bibl, Hist. 31, 18)، والفنان الإغريقى من آسيا الصغرى الذى حصل على المواطنة الرومانية. وأصبح باسم M. Pauzis والذى صور جدران معبد Giunonn (هيرا) فى مدينة أرديا Ardes (Plinius, Nat. Hist. XXXV, 115)، وفنان آخر هو سرابيون ربما من الإسكندرية زين جدران الحوانيت المحيطة بالفوروم بمشاهد من التصوير الهلنستى، وفنانة أخرى ربما من آسيا الصغرى تعرف باسم Jaia تخصصت فى تصوير الصور الشخصية على العاج (Plinius, XXV, 113, 147) المصورون المتخصصون فى رسم الصور الشخصية فى النصف الأول من القرن الأول ق.م. كانوا كلهم من الإغريق: الفنان ديونيسوس المسمى بالـ anthropographos (Plinius, XXXV, 113) والفنان Sopoli (Plinius, XXXV, 148; Cicer. Ad. Att. IV, 18, 4) الذى كانت له مدرسة كانت لوحاته تتوزع فى كل مكان.

أشار بلينيوس أيضا إلى تدفق اللوحات المصورة من كبار الفنانين الإغريق إلى روما بدءا من انتصارات الرومان فى بلاد اليونان كغنائم للحروب أو مشتراه وأحيانا بأسعار مرتفعة، واستمر تدفق هذه اللوحات حيث يشير بلينيوس إلى اللوحات التى أحضرها معه قيصر وأجريبا وأغسطس مما سمح بعد ذلك للكتاب الرومان وصف تلك اللوحات.

مجئ الفنانين الإغريق وتدفق اللوحات الإغريقية المصوره على روما فتح المجال واسعا أمام التأثير الهلنستى على التصوير الرومانى، إلا أنه وبجانب تلك العناصر الهلنستية كان هناك أيضا عناصر فنية رومانية تستمد أصولها من الفن الاتروسكى ومن أبرز تلك العناصر الفنية الرومانية التصوير الانتصارى الذى يهتم بالحقائق التاريخية والذى شكل الركيزة فى تشكيل الأسلوب السردى للمنحوتات الرومانية(١١).

هذه الموضوعات من التصوير الانتصارى استخدمت أيضا فى مقابر النبلاء من الرومان، والمثال الوحيد المتبقى من هذه النوعية فى العصر الجمهورى هو جزء من التصوير الجدارى لمقبرة من الـ Fsquilino (صورة ١٠). المنظر مصور فى أربعة مشاهد يعلو أحدها الآخر. الجزء الأول من أعلى لم يتبق منه إلا سيقان، والجزء الثانى حديث بين رئيسين أمام سور مدينة ما أحدهما يمسك برمح، وفى الجزء الثالث منظر لقاء بين رئيسين أسماؤهما مكتوبة وهما Fanius وfalrius وعلى يسار المنظر ضارب البوق، أما على اليمين فتوجد مجموعة من حاملى الحراب، الجزء السفلى من المنظر يصور جزء من معركة. أهمية هذا المنظر تظهر من الميل المبكر لدى الرومان فى تقسيم المشاهد السردية إلى عدة تقسيمات أفقية، وهو ميل يستمد جذوره من الفن الاتروسكى كما سبقت الإشارة لذلك، كما يعكس الميل الطبيعى للرومان فى تسجيل الأحداث التاريخية. هذا التصوير يرجع إلى الفترة ما بين القرنين الثالث والثانى ق.م. ويظهر ذلك من أسلوب كتابة الأسماء ومن الملابس والتسليح الرومانى(١٢).

من بين الأمثلة القليلة للغاية عن التصوير الرومانى فيما قبل أساليب بومبى التصوير الجدارى فى مقبرة أخرى أيضا فوق تل الـ Esquilino بروما وهى من طراز المقابر ذات فتحات الدفن التى تأخذ شكل فتحة بنية الحمام والمصفوفة

فى صفوف متتالية يطلق عليها اسم مقابر الـ Colomlario. هذا المثال متأخر نسبيا عن المثال السابق وموجود الآن بالمتحف القومى بروما[١٣]. يظهر هذا التصوير الذوق الرومانى لسرد الأحداث المتتالية لموضوعات رومانية حتى وإن كانت أسطورية؛ أى الأحداث المرتبطة أسطوريا بتاريخ روما: بناء مدينة Lavinium ثم معركة بين اللاتين والروتيليين ثم بناء مدينة البالونجا ثم أسطورة ريا سلفيا والتخلص من التوأمين ريموس وروموس، ثم بناء أسوار مدينة البالونجا فى وجود الآلهة الحامية (صورة ١١) ثم تأسيس مدينة روما مع المناظر الرعوية ثم أسر رجال نوميتور لأحد التوأمين والذى كان سببا فى توصل التوأمين إلى جدهما.

استمر التصوير الانتصارى السردى فصورت انتصارات بومبيوس وقيصر على لوحات تحكى الحروب ضد تيجران ملك أرمينا ومثراداتيس ملك بوتتوس (Ovid, Tristia, IV, 2) أما جوزيف فلافيوس فيشير إلى اللوحات المصورة لمعارك الإمبراطور تيتوس فى حربه ضد مملكة اليهود (Giuseppe Flavius, VII, 143).

بالإضافة إلى التصوير ذو الطابع الانتصارى كانت هناك نوعية أخرى من التصوير استخدمت فى مجال القضاء حيث كانت تحمل إلى المحاكم لوحات مصورة فوق الخشب أو القماش تصور الحدث الذى أدى إلى الخصومة وبالتالى لساحات المحاكم، وذلك لاثبات الجرم أو لطلب الرأفة من القضاء[١٤]. أيضا استخدام التصوير الشعبى فى المواكب أو فى المجال الجنائزى لتصوير ألعاب المصارعة التى كانت تصاحب دفن الشخصيات البارزة والمأخوذ عن التصوير الكمبانى السابق الإشارة إليه، أيضا استخدام التصوير فى مجال الخلفيات المسرحية (Plipius, XXXV, 234) وفى مجال تصوير شجرة العائلة imagines maiorum.

بالرغم من تعدد المجالات التى استخدم فيها الرومان التصوير، إلا أن المصادر القديمة لا تذكر إلا بضع مصورين رومان نظرا لأن فن التصوير الرومانى ترك للعبيد أو المحررين، إذ أن النشاط الفنى فى هذا المجال لم يكن ذا أولوية بعكس النحت والعمارة، لذلك نجد أن بلينيوس وبعد ذكره للعديد من المصورين الكلاسيكيين والهلنستيين أورد ذكر المصور ا لرومانى Studius و Arellius الأول كان مشهورا برسم المناظر الخلوية، بالإضافة إلى Famulus الذى صور جدران المنزل الذهبى domus aurea لنيرون، بالإضافة إلى Cornelius Pinus و Atticus Prixus اللذان زخرفا معبد Honorus و Virtus فى عصر فسبسيان، فيما عدا ذلك فإن الامضاءات على أعمال التصوير توضح أسماء يونانية فى القرن الأول ق.م.، إلا أنه بدءا من القرن الأول والثانى بعد الميلاد بدأت أسماء الرومان فى التزايد، ولقد كانت الأسماء فى هذين القرنين كثيرة، ثم بدأت أسماء الفنانين الرومان فى التضاؤل فى القرنين الثالث والرابع.

ظروف ا لتصوير فى روما اختلفت إذن عنها فى بلاد اليونان حيث كان للفريسكو ا لسبق عن التصوير فوق اللوحات tabulae نظرا للطبيعة العملية للرومان، ونظرا لأن الفنانين كانوا من الطبقات الدنيا أى كانوا عمالا مهرة وليسوا فنانين. هذه الصفات لفن التصوير الرومانى بدأت تتغير بتغير ظروف الحياة ذاتها فى نهاية العصر الجمهورى نظرا لهجرة الفن من فوق جدران المعابد إلى المنازل الخاصة، وفى هذا الصدد فإن بلينيوس هاجم بشدة هذا الاتجاه الرومانى فى استخدام التصوير فى زخرفة جدران المنازل الخاصة (Plinius XXXV, 118)، وأشار إلى كبار الفنانين مثل Apelles وغيره من المصورين الإغريق الذين لم يستخدموا التصوير فى تصوير جدران المنازل، ولكن أبدعوا لوحات كانت تعرض فى المدن وتنتقل من مكان لآخر حاملة معها الشهرة للفنان ذاته بحيث أصبح هذا الفن ملكا للعالم كله، ولم يحبس فنه على جدران المنازل بحيث يتعرض هذا الفن

للدمار بدمار المبنى ذاته أو باشتعال الحريق فى هذا المنزل أو ذاك. بلينيوس لم ينتبه للفروق الشاسعة بين الأفكار الفنية اليونانية التى سجلت على اللوحات بهدف تحقيق الجمال المطلق. وبين الأفكار الفنية الرومانية التى سجلت فى الفريسكو فوق الجدران لتحقيق وظيفة زخرفية معمارية. هذا الاتجاه خفى على بلينيوس عند تقييمه لفن التصوير الرومانى المعبر عن الروح العملية للرومان عن حاجات حضارية ونفسية. فيتروفيوس اكتفى فى تقييمه للتصوير الرومانى بوصف الموضوعات المصورة مقررا أنها موضوعات مستمدة من الواقع وإن تعارضت مع قوانين الهندسة التى كانت تؤرقه كمهندس معمارى. بالإضافة لبلينيوس وفيتروفيوس هناك أيضا سنيكا وبترونيوس اللذان نقدا هذه النوعية الجديدة من التصوير لأنها فى رأيهما مظهر للتدهور الحقيقى لفن التصوير الذى يجب أن يكون فقط فوق لوحات تعبر عن موضوعات أسطورية أو رعوية أو خلوية أو موضوعات مستمدة من الحياة اليومية. فى رأى هؤلاء الكتاب الكلاسيكيين أن التدهور الذى صاحب فن التصوير الرومانى لم يقتصر فقط على نوعية الموضوعات المصورة، ولكنه يظهر أيضا فى استخدام الطريقة التأثيرية التى ابتكرها الهلنستيون بالرغم من ملاءمة هذه الطريقة التصويرية مع الموضوعات السردية وتصوير العمارة.

نظرا لأن التصوير الرومانى هو تصوير جدارى وبالتالى كان له وظيفة معمارية أكثر منها تصويرية، لذلك فإن الموضوعات والألوان كانت خاضعة للمكان ذاته؛ فالتصوير فوق جدران حجرات النوم يختلف فى موضوعاته وألوانه عن التصوير فى حجرات الطعام أو المعيشة أو فى القاعات وجدران الحدائق الملحقة بالفيلات، كما أن هذا التصوير كان خاضعا لتقسيمات الجدران التى صورت بالكامل من الأرضية وحتى السقف، ولقد ساعد على ذلك ما تمتع به الأثاث الرومانى من بساطة وخفة لم تشكل عائقا أمام الجدار مما ساعد على عدم قطع الاستمرارية فى

هذا الطابع الزخرفى، أما بالنسبة لنسخ الصور الكلاسيكية والهلنستية فإنها جاءت ضمن هذه الزخارف مع إحاطتها بكورنيش بارز من الستكو، أو أن توضع نسخ هذه اللوحات وأسفلها رفوف صغيرة من الستكو كما فى فيلا Misteri حيث تظهر هذه اللوحات كما لو كانت حقيقية وأنها معلقة فى داخل مبنى أو على خلفية خلوية لزيادة تأكيد معنى خداع النظر.

إعداد الجدران للتصوير والتقنيات المستخدمة به

سبقت الإشارة إلى أن التصوير الروماني اقتصر أساسا على التصوير الجدارى الذى يحقق للرومان أهدافا عملية بإعطاء الجدران فخامة فى المظهر باستخدام الألوان لتقليد لوحات من المرمر والجرانيت، وفتح آفاق هذه الجدران عن طريق التصوير على أبعاد متعددة بتصوير عناصر وأشكال معمارية ألغت الحدود الطبيعية للجدران. إن الحديث عن التصوير يطرح سؤالين: أولا ما هى الطرق التى اتبعها الرومان لتحويل الجدران المبنية بأساليب معمارية مختلفة إلى أسطح مصقولة فى شكل لوحات واسعة بامتداد الجدار أفقيا ورأسيا، وبالتالى تتوافر لهذه الجدران القدرة على استقبال الألوان المختلفة التى استخدمت فى هذا التصوير؟، وثانيا ما هى التقنيات المستخدمة فى هذا التصوير وهل استفاد التصوير الرومانى من الإنجازات الضخمة التى تمت فى مجال التصوير وتقنياته وخاصة من الحضارة الكلاسيكية والهلنستية؟.

من أهم مصادرنا عن التكنيك المستخدم فى التصوير عامة هى المصادر الكلاسيكية: بلينيوس (N. H. XXXV) وفيتروفيوس (de arch. VII) كلاهما أورد وصفا تفصيليا عن طرق التصوير وكيفية إعداد الألوان وإعداد الأسطح لاستقبال هذه الألوان سواء كانت هذه الأسطح جدران مبنية أو لوحات خشبية أو تيلية، بالإضافة إلى حديثهم عن طرق إعداد الألوان بدرجاتها المختلفة والمواد التى تضاف إليها لتنفيذ التصوير.

تنحصر التقنيات التى استخدمها الرومان فى التصوير فى ثلاثة طرق كلها مستمدة من الحضارة الكلاسيكية - الهلنستية، بالإضافة إلى الخبرة الفنية للرسامين الإغريق والتى تشكل جزءا لا يتجزأ من هذه التقنيات.

التقنية الأولى هى الفريسكو (Udo Techtoris Pingere) وهذا الاسم أطلق على هذه التقنية لأن ألوان التصوير المذابة فى الماء كانت توضع على الطبقة العليا من الملاط قبل أن يجف تماما فتتشرب الألوان داخل هذه الطبقة، وهذه الطريقة تحقق الاستمرارية والحفاظ على الألوان لفترة طويلة (Vitr. VII, 3). التقنية الثانية هى طريقة التمبرا Tempra (Arido Pingere) (Plinius, N. H. XXXV, 31, 6)، وهى تقنية توضع فيها الألوان المذابة فى الماء فوق الطبقة العليا من الملاط بعد جفافها تماما. التقنية الثالثة هى طريقة الإنكوستو encausto حيث تذاب الألوان فى الشمع السائل ونظرا لسمك الألوان فإنه يستخدم لها الفرشاة والملعقة المعدنية المفلطحة. هذه الطريقة لم تستخدم إطلاقا فى التصوير الجدارى، ولكن فقط فوق اللوحات الخشبية أو التيلية أو فى دهان السفن.

لتنفيذ التصوير الجدارى لابد من إعداد الملاط (tectorium) الذى يغطى الجدران إعدادا دقيقا باستخدام مواد منتقاه. فيتروفيوس (de arch. VII, 3, 4) يشير إلى المواد اللازمة لإعداد الجدار لاستقبال التصوير: أولا تغطى الجدران بثلاث طبقات تعتبر طبقات التأسيس: الطبقة الأولى منها تتكون من الجص المخلوط بالرمل (أو الـ pozzolana وهو تراب بركانى يوجد بالقرب من pozzuli) وفى العادة تكون هذه الطبقة خشنة الملمس، ثم طبقتان رفيعتان من الجص والرمل. تلى هذه الطبقات ثلاث طبقات أخرى مكونة من الجص ومسحوق الرخام، أما فى حالة وجود التصوير فى أماكن رطبة يجب أن تكون هذه الطبقات من الجص ومسحوق التراكوتا بدلا من الجص ومسحوق الرخام.

هذا التكوين لطبقات الملاط مأخوذ من التراث الهلنستى كما يظهر ذلك من التصوير الجدارى لمنازل ديلوس المصورة بالأسلوب الأول (من القرن الثانى -

الأول ق.م.). ليس بالضرورة أن يكون عدد هذه الطبقات ستة، فقد يكون سمك الجدار كبيرا وهذا السمك يؤثر على انتظام مسطح البناء، ولذلك فإنه فى مثل هذه الحالة لا يمكن إعداد هذه الجدران السميكة إلا بطبقتين وعلى الأكثر أربع طبقات: الطبقة الأولى من الجص المخلوط بمسحوق الطوب على أن تكون هذه الطبقة صلبة ومتماسكة، والطبقة الثانية مكونة من الجص الأبيض ذى الحبيبات الكبيرة لذلك تتميز هذه الطبقة بخشونة ملمسها، الطبقة الثالثة (وربما الرابعة أيضا) تتميز بأنها مصقولة بعناية.

الوصف الدقيق لفيتروفيوس عن طريقة إعداد سطح الجدار للتصوير يمكن أن نجدها مطبقة فى منزل ليفيا بروما حيث استخدم لتهيئة الجدار ستة طبقات مقسمة إلى ثلاث طبقات خشنة مكونة من الجص والرمل والتراب البركانى أى pozzolana، ثم الثلاث طبقات العليا للملاط والمكونة من الجص ومسحوق الألبستر وذلك فى طبقات يتناقص سمكها حتى الطبقة الأخيرة أى الطبقة العليا من طبقات الملاط التى تستقبل ألوان التصوير، ويلاحظ بالنسبة لهذه الطبقة العناية الفائقة فى الصقل والتلميع حيث توجد شواهد على أن صقل هذه الطبقة كان يتم آليا[١٥].

فى الغالبية العظمى من الجدران المصورة تقتصر طبقات الملاط على طبقتين فقط أو على الأكثر ثلاث طبقات، الطبقة العليا تكتسب المظهر المرمرى والسفلى تتسم بالخشونة (تراب بركانى بوتسولانى أو رمل مع الجص أو رمل وجص ومسحوق الطوب).

فى مدينة بومبى يقتصر الملاط على طبقتين فقط: طبقة سفلى سميكة من الجص والرمل وطبقة عليا رفيعة من الجص المخلوط ببلورات كربونات الكلسيوم.

فيتروفيوس (de arch. 11, 5) وبلينيوس (N. H. XXXV, 23) لم يكتفيا بذكر طبقات الإعداد، وإنما أيضا بالنسبة للنسب بين الجص والرمل إذ تشير كتاباتهم أنه إذا كان الرمل من المحاجر فإن نسبة الجص إلى الرمل تكون ١:٣، أما إذا كان الرمل مأخوذ من ضفاف الأنهار أو البحار فإن نسبة الجص إلى الرمل تكون ١:٢. أيضا أشار الكاتبان الكلاسيكيان إلى أن الطبقة العليا من الملاط كانت تجهز بعد صقلها لاستقبال الألوان بتغطيتها بطبقة رقيقة مكونة من الجص والصلصال والصابون والشمع يتبعها تلميع السطح الذى سيوضع عليه التصوير.

عن الدراسات المتأنية للتصوير الجدارى الرومانى سواء عن طريق التحليلات الكيميائية أو الدراسة الميكروسكوبية دلت على ان تقنية الفريسكو استخدمت أحيانا فى التصوير، وتقنية التمبرا استخدمت أحيانا أخرى. عامة استخدمت طريقة الفريسكو فى التصوير الرومانى قبل القرن الأول ق.م.، أما خلال هذا القرن فقد استخدمت الطريقتان فمثلا استخدمت طريقة الفريسكو فى فيلا بوسكريال وفيلا ميستيرى ومنزل ليفيا، أما طريقة التمبرا فقد استخدمت فى القاعة الإيزيسية.

خارج روما وفى بومبى وهركلانو لوحظ أن طريقة التمبرا هى الطريقة الغالبة فى التصوير الجدارى. إن دراسة قطع التصوير أثبتت أن طبقة التصوير متماسكة والألوان موحدة بدون تداخل لون مع اللون الآخر مع تميز تلك الألوان بالحيوية وبالتدرج فى درجاتها. أسطح التصوير عامة لامعة ونظرا لأن الألوان لم تتداخل مع الطبقة العليا من الملاط فإن هذا دل على أن التصوير لم يتم إلا بعد جفاف الملاط ولذلك فإن الطريقة المستخدمة كانت التمبرا، كذلك فى حالة وجود لون فوق لون آخر فإن هذه الألوان لا تختلط فيما بينها، كما أنه لم يستخدم فى التمبرا الأصماغ لتثبيت الألوان فوق الجدار (بعكس الفريسكو الذى يتشرب فى الطبقة العليا من الملاط وبالتالى لا يحتاج لوسيط للتثبيت). عدم استخدام

الأصماغ مع التمبرا يفسر بأن هذه الأصماغ تتمدد في العادة في المدة التي يستغرقها التصوير، ويؤدى هذا التمدد والتضخم لمادة الصمغ إلى انفصال طبقة التصوير عن الجدار. أيضا يجب التنويه إلى أن طريقة الـ encausto لم تستخدم على الإطلاق فى التصوير الجدارى، إذ أن هذه الطريقة تتطلب وجود طبقة سميكة من الملاط فى الطبقة العليا من الجدار مما يحول السطح المعد إلى سطح خشن. كذلك لا يمكن أن يستخدم فى التصوير الجدارى أكثر من تقنيتين على نفس الجدار أو خليط من تقنيتين مختلفتين (فريسكو مثلا مع تمبرا) نظرا لأن السطح المصور لابد أن يكون متماسكا وموحدا فى صفاته حتى تتلاءم الألوان عليه.

نظرا لأن طريقة التمبرا فى التصوير لا تستخدم إلا بعد جفاف الملاط المهيأ للجدران لاستقبال الألوان، ونظرا لأن الألوان المستخدمة فى التصوير مذابة فى الماء سواء فى طريقة الفريسكو أو طريقة التمبرا، لذلك أضاف الرومان إلى الألوان فى التمبرا مادة رغوية تصنع من الدهون الحيوانية والرماد النباتى، بالإضافة إلى كربونات الكلسيوم المتبلورة التى تكسب الرسومات بريقا عند سقوط الضوء عليها، بالإضافة للشمع الذى يكسب التصوير اللمعان. أيضا أضيف إلى الألوان فى طريقة الفريسكو كربونات الكلسيوم والشمع لتحقيق نفس الغاية بدون إضافة المواد الرغوية لعدم الحاجة إليها فى تثبيت الألوان لتشرب الطبقة العليا من الملاط هذه الألوان (Plinius, N. H., XXVIII, 51).

تستخدم الألوان على شكل خليط سائل للتصوير فوق الجدران اللامعة والنظيفة، وبعد إتمام التصوير يتم تلميعه عن طريق الشمع، كما كان متبعا تلميع التماثيل العارية من قبل الفنانين الإغريق عن طريق الشمع كما يشير إلى ذلك بلينيوس (N. H., XXXV, 40) بالقول بأن الشمع يمثل الخط الدفاعى للجدران المصورة.

هذا عن التصوير الجدارى للعمارة المدنية، أما بالنسبة للتصوير فوق جدران المقابر فقد استخدم له فى العادة طريقة الفريسكو. الملاط فوق جدران هذه المقابر يتكون فى العادة من طبقتين ونادرا من ثلاث طبقات وذلك لأن نوعية الأحجار المستخدمة فى بناء هذه المقابر تكون من أحجار التوفو Tufo (حجر مسامى يتشكل عن البراكين) الذى لا يتحمل الملاط السميك، ولذلك ففى حالة استخدام ثلاث طبقات من الملاط تبنى طبقة من أحجار من نوعية أخرى فوق حجر التوفو حتى يتحمل البناء هذه الطبقات الثلاث من الملاط. أيضا عند استخدام الزخارف البارزة أى الـ stucco كانت هذه الزخارف تثبت فوق الجدران والسقوف عن طريق مسامير من الحديد أو عن طريق الأسمنت مثلما فى ضريح Priscilla وكنيسة Greca.

فى العمارة الجنائزية وعند استخدام طبقة واحدة من الملاط تتكون هذه الطبقة من الجص والبوتسولانا Pozzolana (تراب البراكين) الذى يتم تبييضه بواسطة الجص المذاب فى الماء، وإذا كان الملاط مكون من طبقتين فالسفلى من البوتسولانا والعليا من البوتسولانا مع مسحوق المرمر.

استخدم بشكل شائع فى التصوير الرومانى المتأخر الفريسكو حيث تستخدم للملاط طبقة من الجص المخلوط بالرمل، والأخرى من الجص فقط بينما تذاب الألوان فى المياه ثم ترسم على الجدران بدون استخدام مواد لاصقة، وذلك لأن الطبقة العليا الجصية سرعان ما تتشرب هذه الألوان المائية[١٦].

إذن بالنسبة للتكنيك المستخدم فى التصوير الرومانى لم تستخدم إلا طريقة الفريسكو الرطب وطريقة التمبرا، بالرغم من الخطأ الشائع بين العلماء بأن طريقة الانكوستو استخدمت أيضا فى التصوير الجدارى الرومانى، هذا الخطأ الذى نشأ عن استخدام طبقة شمعية رقيقة فوق التصوير بالفريسكو والتمبرا،

وهو مفهوم تغير بعد معرفة نتائج التحليل الكيميائى والميكرسكوبى لأجزاء من هذا التصوير.

لم تستخدم طريقة الـ Encausto التى تستخدم بإذابة الألوان فى الشمع السائل إلا فوق اللوحات الخشبية والنسيجية، ولذلك لا نجدها إلا فوق هذه اللوحات للصور الشخصية للموتى من الرومان بمصر الذين تأثروا ظاهريا بالعادات الجنائزية المصرية، فزودوا مومياوات موتاهم بالصور الشخصية لهم فى المجموعة الضخمة المعروفة باسم بورتريه الفيوم، وعلى ذلك فإن الأثر الوحيد لاستخدام طريقة الـ encausto فى العصر الرومانى لم يتبق إلا فى مصر وبالتالى فإنه يدخل فى إطار فن الولايات.

الألـــوان :

استخدم الرومان للتصوير الجدارى ألوان متعددة الدرجات استخرج أغلبها من مواد طبيعية (معدنية أو نباتية) كما تم تحضير بعضها صناعيا كما يشير إلى ذلك بلينيوس (N. H. XXXV) وفيتروفيوس (De arch. VII).

من بين الألوان الطبيعية تلك الألوان المأخوذة من التربة التى يتم طحنها وغسلها، وكمثال على ذلك اللون الأحمر الـ ocra (أكسيد الحديد المائى) الذى يؤخذ من التربة الحمراء والصلصالية والـ cinabro أى الزنجفر وهو لون أحمر لامع، والألوان النباتية تستخرج من نبات indigo (نبات للزينة يتميز بأوراقه القلمية وزهوره وردية اللون)، والـ garanzo وهو نبات يستخرج من جذوره اللون الأحمر الجميل. أما بالنسبة للألوان الصناعية فمثلا من الرصاص يستخرج الأبيض واللك (نوع من الأصباغ المستخدم فى صناعة الجير واللون الأسود الدخانى). هناك أيضا العديد من النباتات بالإضافة للمواد المصنعة الأخرى.

بعد الإشارة إلى تقنيات التصوير وإعداد الجدران لاستقبال التصوير وكيفية إعداد الألوان المختلفة، بقى لدينا التساؤل عن كيفية إنجاز خطوات التصوير ذاته: بعد أن تتم تهيئة الجدران لاستقبال الألوان وقبل البدء فى التصوير تحدد على الجدران النقاط التحديدية للشكل المراد تصويره باستخدام الدوبارة والملاط لازال لينا فى حالة التصوير بالفريسكو. كما يتم عمل خطوط هندسية لتحديد الموضوع المراد تصويره بخطوط الـ ocra (الأكسيد المائى الأحمر اللون والمعروف باسم sinopia)، وهذا التخطيط بالخطوط الحمراء لا يستخدم فقط فى تخطيط الأشكال نظرا لجفاف الملاط. هذا التصميم المبدئى للعناصر المكونة للموضوع المصور يتم إخفاؤه عن طريق التلوين النهائى للموضوع المصور.

هذه الطريقة استمر استخدامها فى التصوير الجدارى حتى بعد العصور القديمة. عامة كان التصوير يتم من أعلى الجدار أفقيا إلى أسفل، وهناك شاهد sens من القرن الثانى الميلادى يصور خطوات العمل[١٧] (صورة ١٢) إلى اليسار يجلس المسئول عن التصوير يراجع تفصيلات المشروع، من اليمين ومن أسفل مصور الشاب يعد المصيص لكى يناوله إلى الصانع الذى يقف فوق السقالة من جهة اليمين لكى يقوم هذا الصانع بسحب المصيص على الجدار بواسطة الـ frattazzo، إلى اليسار وفوق السقالة أيضا مصور الفنان الذى بدأ بوضع الألوان، ويبدو من الصورة أن الخطين الأفقيين فى أعلى الجدار كانا لتحديد مكان الكورنيش الذى سينفذ بالستكو. لقد كان يستخدم فى التصوير أدوات مختلفة مثل مقياس مستوى سطح الجدار livella، سلك أو دوبارة به قطعة معنية، زاوية قائمة مقسمة طوليا وعرضيا، مسطرة بمقياس القدم، زاوية تحمل على الكتف، وكل هذه الأدوات عثر عليها فى بومبى كما عثر عليها مرسومة فى بعض المقابر (صورة ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧).

الستكو stucco :

الستكو هو نوعية من الملاط الفائق الجودة والناصع البياض لأنه مكون من الجبس ومسحوق الرخام وهو يستخدم فى أشكال ثلاثية الأبعاد أى أنه نوعيه من الزخارف البارزة ويعتبر العنصر الرئيسى فى الزخارف البارزة، يستخدم الستكو فى العادة فى تحسين أو تغيير العمارة القائمة. يرتبط الستكو ارتباطا مباشرا مع التصوير الجدارى سواء فى أساليب بومبى الأربعة أو فى التصوير الرومانى ما بعد بومبى. استخدم الستكو فى الأسلوب الأول لعمل الكرانيش البارزة الفاصلة بين منطقة وأخرى ولعمل الخطوط الفاصلة بين اللوحات المقلدة لأشكال اللوحات الحجرية المختلفة، أما فى الأساليب الثانى والثالث والرابع فقد تكاثف استخدام الستكو لعمل قواعد الأعمدة وأبدانها بتجويفاتها وجميع عناصر الزخارف المعمارية فى شكل أفاريز بزخارف معمارية أيونية ودورية. كل هذه العناصر المعمارية المنفذة بالستكو بالإضافة إلى اللوحات المصورة البارزة تضفى ثراء مطلقا وواقعية للعمارة المصورة بالألوان على الجدران.

لتنفيذ الستكو يلزم إعداد الجدران والسقوف بالملاط فى عدة طبقات، على أن تستخدم الأصماغ القوية لتثبيت قطع الستكو فوق الملاط الجاف تماما وأحيانا تثبت الزخارف البارزة بواسطة المسامير كما فى المقابر. تختلف نوعية العمل فى الزخارف البارزة بحسب نوعية الزخارف إذا ما كانت عناصر معمارية أو كرانيش أو عناصر مصورة؛ ففى حالة عمل كرانيش يعد لذلك أختام، بالنسبة للزخارف المعمارية تستخدم القوالب الخشبية، أما بالنسبة للزخارف المصورة فإنها تشكل يدويا من الفنان على الجدار مباشرة بعد رسم حدود الشكل كما هو متبع فى التصوير وذلك باستخدام ملعقة معدنية مفلطحة لتشكيل الجص spatula[١٨] (أنظر شكل ١٧).

أساليب تصوير بومبى

ارتبطت بداية التصوير الرومانى فى القرن الثانى ق.م. بتغير الظروف الاقتصادية والسياسية للرومان بعد أن حقق عددا من هؤلاء الرومان ثروات طائلة مكنتهم من إنشاء الفيلات والمنازل الضخمة فى مدينة روما، تلك الفيلات التى استورد ملاكها الأحجار الفاخرة مختلفة الألوان لتطعيم جدرانها بلوحات منها كما يشير إلى ذلك بلينيوس (N. H. XXXVI, 48 - 50).

تطعيم الجدران باللوحات المرمرية أصبح نموذجا للآخرين لتقليد هذه اللوحات عن طريق استخدام الألوان والزخارف البارزة لإضفاء الفخامة التى ينشدونها لمنازلهم وفيلاتهم فى الوقت الذى لا تتكلف فيه هذه الأشكال الملونة أو الزخارف المجسمة التكلفة المرتبطة بالأحجار الحقيقية. هذه النوعية الجديدة من التصوير والستكو لم تقتصر فقط على روما وإنما نقلها هؤلاء الملاك إلى ضياعهم فى الريف وخاصة حول منطقة الفيزوف فى كمبانيا كمدينة بومبى وهركلانوم. تطور هذه النوعية من التصوير والزخارف البارزة بأساليب عرفت فيما بعد باسم أساليب بومبى واستمر هذا التطور خلال العصر الجمهورى المتأخر والعصر الإمبراطورى.

بالرغم من أن روما كانت هى مركز الابتكار والتطور، إلا أن زخرفة جدران المنازل والفيلات فى مدينة روما لم تحتفظ إلا بجزء بسيط من هذا التصوير نتيجة للنشاط المعمارى المتواصل بها والذى أدى إلى تدمير هذه المبانى لإقامة مبانى جديدة. التراث الضخم من التصوير الرومانى حفظ لنا فقط فى مدينتى بومبى وهركلانوم نظرا للظروف التاريخية التى مرت بهاتين المدينتين عندما غطت الحمم البركانية المدينتين فى ٧٩م. فحفظت لنا هذا التصوير لعدة قرون حتى تم الكشف عن المدينتين وبدأت الدراسات العلمية عن هذا التصوير فى أواخر القرن التاسع عشر واستمرت تلك الدراسات حتى وقتنا الحالى.

عند دراسة التصوير فى مدينتى بومبى وهركلانوم يجب ألا ننسى أن هاتين المدينتين كانتا مدينتين صغيرتين لهما طابع ريفى، ولذلك لم يتوافر لهما الفنانون الكبار، بل اقتصر التصوير فقط على الصناع المهرة إلا من بعض الأمثلة القليلة، إذ عمل كبار الفنانين فى زخرفة جدران المنازل والفيلات فى روما.

أيضا يجب التنويه بالحدود الزمنية الضيقة التى شملها التصوير بمدينة بومبى؛ فهذه المدينة التى غطيت تماما بالحمم البركانية بفعل بركان فيزوف فى ٧٩م. كانت قد تعرضت للزلازل فى عام ٦٣م. حيث أثبتت دراسات الـ Maiuri إلى أن ثلاثة أرباع المدينة أعيد بناؤها فى الفترة ما بين ٦٣ و٧٩م.، أيضا يجب الإشارة إلى أن الجزء الأكبر من تصوير بومبى يعكس اختلافات فى المستوى الفنى، بالإضافة إلى الاختلاف فى الأساليب التنفيذية والتى تظهر فى أسلوب استخدام الفرشاة ما بين التظليل chiaroscuro، وما بين استخدامها فى خبطات سريعة بالإضافة إلى طرق تجاور الألوان المختلفة، وهى أساليب وإن استخدمت فى تصوير بومبى فى زمن واحد بل وفى مكان واحد إلا أنها تنتمى لعصور مختلفة.

الأسلوب الأول لبومبى :

فى الكتاب السابع عن العمارة لفتروفيوس الذى عاش أوائل العصر الإمبراطورى (de Architectura VII, 5, 1 - 3) تحدث فيتروفيوس عن معالم التصوير الرومانى ذى الطابع الهلنستى والذى كان موجودا فى عصره، يقول فيتروفيوس " فى الحجرات المخصصة لفصل الربيع والأخرى المخصصة لفصلى الخريف والصيف، بالإضافة للأتريوم والأفنية المكشوفة استخدم القدماء - أى الهلنستيون - موضوعات محددة للتصوير مأخوذة من أشياء محددة، يستطرد فيتروفيوس قائلا - فى الواقع إن التصوير كان صورة مما هو موجود ومما يمكن أن يكون موجودا مثل صور الأشخاص - المبانى - السفن ومن كل شئ يمكن أن يؤخذ مثالا للتقليد. من هذا المنطلق فإن القدماء الذين وضعوا أسس التصوير الجدارى

قلدوا فى البداية التطعيم المرمرى بمختلف أنواعه وبمختلف أوضاعه، ثم استخدموا الكرانيش والأطر لهذه اللوحات المرمرية المقلدة بالتصوير وذلك باستخدام اللون الأصفر القاتم. ثم بدأوا بتقليد مناظر من الأبنية أو عناصر معمارية مثل الأعمدة التى تعلوها الواجهات، وفى الأماكن المفتوحة مثلما فى الاكسدرا التى تتميز باتساع جدرانها قلدوا واجهات من المشاهد التراجيدية والكوميدية بالإضافة للمشاهد الساتيرية، بينما فى الدهاليز ونظرا لتميزها بطول جدرانها استخدموا لتصويرها مشاهد خلوية قلدوا فيها مميزات هذه المشاهد: فمثلا قلدوا شكل الموانئ البحرية، وشواطئ الأنهار، وينابيع وهياكل وغابات وجبال ورعاة. أيضا بعض هذه الأماكن زينت بالـ megalographia (صور أشخاص بالحجم الكبير تنتمى لموضوعات معينة) وقلدوا شكل هياكل الآلهة أو مناظر أسطورية مثل الحروب الطروادية ورحلات أوديسيوس من بلد إلى آخر، أو أشياء أخرى موجودة فى الطبيعة. يستطرد فيتروفيوس فى وصفة لعناصر التصوير الرومانى بنقد التجديدات التى ظهرت إلا أن هذه الأشياء المقلدة من الواقع سرعان ما تم تشويهها بأسلوب فاسد. فى الواقع لقد تم التصوير على الجدران بعناصر مخيفة بدلا من الصور الحقيقية لأشياء محددة: فمثلا بدلا من تصوير أعمدة صوروا سيقان نباتية بأوراق مجعدة وفروع حلزونية، وبدلا من تصوير الجمالون المعمارى صوروا خيمة على شكل الشمسية، كما صوروا شمعدانات تحمل صورا لمقصورات تعلوها أكمام نباتية تخرج منها أزهار تعلوها صور أشخاص أو حيوانات، بالإضافة لأشكال تجمع ما بين العناصر الإنسانية والحيوانية، وكل هذه الأشياء لم توجد فى الواقع ولا يمكن أن توجد، ثم يتساءل فيتروفيوس " كيف يمكن أن تتصور أن ساق نباتية يمكن أن تحمل سقفا، أو أن شمعدانا يحمل جمالونا، أو أن ساقا نباتية يمكن أن تحمل فوقها شخصا جالسا، أو أن يخرج من أكمام النباتات أو السيقان النباتية أزهار أو أنصاف أشخاص ". يقول فيتروفيوس " بالرغم من تزييف الواقع فإن أحدا لم يكن يتساءل هل هذه الأشياء يمكن أن توجد فى الواقع أم لا ". هذه الموضة الجديدة وصلت إلى درجة تمكننا من

القول أنها تدهور للفن القائم على التراث والمنطق ... ثم يشير فيتروفيوس إلى نوعية أخرى من التصوير خاصة بتصوير المسرح وكيف أن هذا التصوير كان بعيدا تماما عن الشكل المعتاد للمسرح بأجزائه المعمارية وأن ما تم تصويره كان خياليا للغاية ...

هذا الوصف الذى أورده فيتروفيوس أثار جدلا شديدا بين العلماء، بينما ساعد الـ Mau[١٩] عند دراسته لتصوير بومبى إلى تقيسم هذا التصوير إلى أربعة أساليب عرفت باسم أساليب بومبى الأربعة وظل هذا التقسيم قائما حتى الآن بالرغم من أن الدراسات الحديثة أثبتت الحدود الضيقة للغاية التى وضعها الماو لتقسيم التصوير الرومانى، وعلى الرغم من اثبات هذه الدراسة عدم التتابع الزمنى لهذه الأساليب الأربعة[٢٠].

فى بداية النص السابق أشار فيتروفيوس إلى ما عرف باسم الأسلوب الأول وهو ما أسماه التطعيم المرمى (crustarum marmorearum varietates) ونسبه إلى القدماء ويقصد بهم الفنانين الهلنستيين الذين توافدوا على روما منذ القرن الثانى ق.م. هذا الأسلوب الفنى لم يقتصر فى الواقع على استخدام الألوان لتقليد جدار مطعم باللوحات المرمرية فقط وبالأطر والكرانيش البارزة فقط، وإنما شمل عناصر أخرى لونية تتبع الجزء الحقيقية للجدار. ظهر هذا الأسلوب مكتملا فى عناصره فى مدينتى بومبى وهركلانوم ولم يعثر عليه خارج هاتين المدينتين، كما لم يعثر حتى فى هاتين المدينتين على مراحل تمهيدية لهذه النوعية من التصوير تؤدى إلى الاكتمال الذى ظهر به فى الأسلوب الأول، لذلك فإن مقولة فيتروفيوس بأن القدماء - أى الهلنستيون - هم الذين ابتكروا هذه النوعية من التصوير هى مقولة صحيحة؛ لقد سبقت الإشارة إلى أنه فى الإسكندرية ومنذ القرن الثالث ق.م. شهدت جدران مقابرها تطورا ملحوظا فى أسلوب استخدام الألوان لتقليد جدران مبنية بطريقة الـ opus isodomus أو جدران مطعمة بلوحات

الألبستر والمرمر بمختلف ألوانه كما فى جدران مقابر مصطفى باشا، أو رسم أعمدة تظهر من ورائها جيرلندات - كما فى سيدى جابر - أو استخدام كرانيش بارزة لفصل منطقة عن الأخرى، أو استخدام الألوان لتقليد الأحجار ذات النتوءات (صور من ١ - ٦)، هذه النوعية من التصوير تطورت فى مقابر الأنفوشى إلى ما يعرف باسم الأسلوب الأول. خارج الإسكندرية وجدت مقدمات الأسلوب الأول بتقليد الجدران المبنية بطريقة الـ opus isodomus أو بتقليد اللوحات المرمرية فى برجامة وديلوس (صور ١٨ و١٩) وهى أمثلة ترجع إلى منتصف القرن الثالث ق.م. وما بعده، بينما فى بداية القرن الأول ق.م. يعكس التصوير مرحلة مكتملة من الأسلوب الأول كما فى منزل ديونيسوس فى ديلوس (صورة ٢٠). فى هذا المثال لم يقتصر دور التصوير على تقليد العناصر الإنشائية للجدار ولكن لتقليد العناصر المعمارية لواجهة مبنى بتقليد أيضا الزخارف المعمارية مثل الأفاريز الدورية أو الأيونية. أيضا فى أثينا استخدمت الألوان لتقليد اللوحات المرمرية وطريقة الـ opus soadomus بالإضافة للإفريز الدورى (صورة ٢١). فى هركلانوم الجدار مقسم إلى عدة أقسام مقلد بها لوحات مرمرية بألوان مختلفة، بينما يعلو الجدار إفريز من الستكو بزخرفة الأسنان، كما استخدم الستكو فى عمل الفواصل البارزة ما بين صفوف اللوحات وما بين اللوحات ذاتها (صورة ٢٢). فى مدينة بومبى عثر على التصوير بالأسلوب الأول فى معابد الآلهة فينوس وزيوس وفى حمامات staliane وفوق مداخل وأبراج المدينة وفى بعض المنازل والمقابر (صورة ٢٣). الأمثلة على الأسلوب الأول لبومبى سواء فى هركلانوم أو بومبى ترجع لنهاية القرن الثانى وأوائل القرن الأول ق.م.

الأسلوب الثانى لبومبى :

رأينا فى الأسلوب الأول كيف اعتمد المصورون على العناصر الإنشائية المعمارية فقلدوا بالألوان الأحجار المرمرية فى منطقة الـ orthostate مع تصوير

أعمدة معلقة فى الهواء وأفاريز مختلفة بعناصرها المعمارية الأيونية والدورية كلها بارزة ومنفذة بالستكو مع تصوير لوحات حجرية مصورة بالنتوءات مما حول الشكل المصور من مجرد عناصر إنشائية إلى واجهة مبنى، وإن كان لا يزال بمظهر غير طبيعى لعدم اعتماد الأعمدة على قواعد بل تركها عالقة فى الهواء. بقية نص فيتروفيوس تشير إلى عناصر الأسلوب الثانى حيث استخدم التصوير الجدارى لفتح آفاق تلك الجدران على أبعاد متعددة، إذ استخدم المصورون عناصر معمارية مثل الأعمدة التى لم تعد معلقة فى الهواء ولكن تستند على قواعد بارزة نفذت بالستكو، بينما نفذت هذه الأعمدة بنتواءات منفذة أيضا بارزة باستخدام الستكو، كما حملت هذه الأعمدة تيجان منفذة أيضا بالستكو وتحمل هذه الأعمدة من أعلى أفاريز تبدو وكأنها تحمل حافة السقف، صور أيضا فى المسافات بين قواعد الأعمدة فى منطقة الـ orthostate لوحات مصورة بالمربعات ومنفذة بالمنظور. يعلو هذه المنصة أعمدة أصغر تحصر بينها لوحات من الألبستر وتحمل من أعلى إفريز من الستكو. فى المرحلة الثانية من الأسلوب الثانى صور بين هذه الأعمدة جيرلندات تبدو معلقة مع أقنعة مسرحية فيما وراء الأعمدة فتبدو خلفية هذه الجيرلندات مصورة وكأنها فى الهواء الطلق أو فى حديقة، أى أن تطور الأسلوب الثانى فى مرحلته الثانية اكتسب بعدا جديدا فى عمق المنظور، أما فى المرحلة الثالثة من الأسلوب الثانى فقد صورت أبواب ترى من خلفها مبانى متنوعة، أو مبانى مرتبطة بالمسرحيات الساتيرية حيث صورت تكعيبات العنب أو مبانى أخرى مرتبطة بالتراجيديا، وإن اكتسب أشكالا خيالية كتصوير مبنى الـ tholos الذى يرى من خلال مدخل معمد ويرى من خلفه أبهاء معمدة. فى نفس هذه المرحلة صورت شخصيات حقيقية أو تاريخية بحجم كبير megalographia - التى أشار إليها فيتروفيوس - وكان يفصل بين هذه الشخصيات أعمدة تمتد بارتفاع الجدار. جنح التصوير فى آخر مراحل هذا الأسلوب إلى الخيال، ولم يعد المصورون مهتمون بمراعاة النسب الحقيقية بين أجزاء الشكل المعمارى أو النسب بين الأشكال المعمارية المختلفة. فى هذه المرحلة تركز الانتباه

على لوحة رئيسية فى الوسط على جانبيها لوحتان أصغر مساحة وذلك بتقسيم الجدار إلى ثلاثة أقسام. إذن يتميز الأسلوب الثانى بأربعة مراحل بدأت منذ الربع الثانى من القرن الأول ق.م. غير أنها ليست متتالية؛ فالمرحلة الأولى هى أقدم المراحل والمرحلتان الثانية والثالثة متعاصرتان، بينما المرحلة الرابعة هى أحدثها وإن كانت فى جزئية منها معاصرة للثالثة.

الأسلوب الثانى اعتمد أساسا على مبدأ خداع النظر الذى نجد أصوله الأولى فى فن التصوير الهلنستى وبالذات السكندرى مثل تصوير السياج الخشبى على لوحة غلق فتحة الدفن الـ loculo والذى عثر عليه بمقابر الحضرة ويرجع للقرن الثالث ق.م. السياج مصور بقطع خشبية طولية وعرضية ومتقاطعة (صورة ٢٤) بينما صور الجزء العلوى من اللوحة باللون الأزرق للايحاء بأن هذا السياج يفتح الفضاء الخارجى بينما أحاط بهذه البوابة إطار خارجى بارز لون بلون قاتم، بالإضافة لهذه اللوحة هناك العديد من الأبواب المصورة على لوحات فتحات الدفن سواء فى مقبرة الشاطبى أو الحضرة حيث صورت أبواب من ضلفتين كل منهما مقسمة إلى قسمين بزخارف مختلفة، إلا أن أفضل هذه الأبواب المصورة هو الباب الذى عثر عليه فى الشاطبى (صورة ٢٥). الباب مصور من ضلفتين مقسمتين إلى قسمين العلوى منهما مزخرف بزخرفة قشر السمك يحيط به من أعلى وأسفل إطار ملون بعدة شرائط، والجزء السفلى الأطول مزخرف بلون قاتم وفى أسفله نفس الإطار من الشرائط المتعددة الألوان. يحيط بالباب تقليد الإطار الخشبى وعلى جانبيه مصور عمودان بتيجان دورية. يعلو الباب إفريز مقسم من عدة شرائط تعلوها بالألوان زخرفة الأسنان التى يعلوها الجمالون الذى يختفى طرفاه الجانبيان خلف الإطار البارز الذى يحيط بالباب كله والمصور بتقليد الألبستر. المسافة ما بين الإطار العلوى والجمالون ملون باللون الأزرق. هذا الباب الذى يرجع إلى القرن الثالث ق.م. يظهر بأوضح الصور خداع النظر الذى يتمثل فى بروز الإطار الخارجى

ثم تلوين المسافة بينه وبين الجمالون باللون الأزرق للإيحاء بأن هذا الباب موجود فى الفضاء الخارجى ولذلك حرص الفنان على استخدام الألوان لعمل الظلال أسفل زخرفة الأسنان للإيحاء بتأثير سقوط الضوء على هذا الباب. مبدأ خداع النظر يظهر بصورة واضحة على شاهد جنزى يعرف باسم helixo (صورة ٢٦) حيث مثل فوق هذه اللوحة من أسفل جزء مبنى يعلوه جزء آخر مصور بالمنظور أرضية يعلوها منظر سيدة تجلس على كرسى بينما تقف وراءها على حافة الكرسى خادمة صغيرة تعدل من وضع الطرحة على رأس سيدتها بينما لم يتبق من الجزء الأيمن المكسو، إلا أرجل يبدو أنها لرجل يقف قبالة السيدة - بقية المنظر مصور باللون الأزرق بينما فى الجزء العلوى مصور سقف بالمنظور، واللوحة كلها محاطة بإطار بارز على جانبيه أعمدة دورية تحمل كورنيشا دوريا. فى هذا المثال يظهر بشكل أوضح اتجاه خداع النظر إذ أراد الفنان بتصوير الجزء السفلى المبنى الإيحاء بقطع الجدار الخارجى لرؤية ما يتم من ورائه والخاص بالسيدة وخادمتها وهو منظر قد يكون فى مكان مفتوح لاستخدام اللون الأزرق أو فى مكان مغلق لتصوير السقف بالمنظور[٢٢]. إذن وإذا كانت بداية استخدام الألوان لتقليد لوحات مرمرية أو من الألبستر وهى من أهم عناصر الأسلوب الأول، فإن مبدأ خداع النظر الذى يعتمد عليه الأسلوب الثانى كان أول ظهوره أيضا فى الإسكندرية.

المرحلة الأولى من الأسلوب الثانى :

لم تقتصر أمثلة الأسلوب الثانى على مدينتى بومبى وهركلانوم كما كان الحال بالنسبة للأسلوب الأول، إذ أن هناك العديد من الأمثلة على الأسلوب الثانى بمدينة روما وأقدم المراحل لهذا الأسلوب عثر عليها بمنزل Dei grifi على تل البلاتين بروما والتى ترجع إلى ٨٠ ق.م. (صورة ٢٧). فى هذه الحجرة صور مدخل معمد أعمدته بها نتوءات وتحمل من أعلى تيجانا كورنثية وسنادة ضخمة. قواعد هذه الأعمدة التى تبدأ من الأرضية صورت وكأنها تبرز عن مستوى الجدار ومستوى

الأعمدة ذاتها، الأعمدة صورت بمظهرها الطبيعي قدر الإمكان وعمد الفنان إلى تصوير ظلال لها لتحقيق المنظور بها، ولمزيد من خداع النظر لجأ الفنان إلى تصوير قواعد وتيجان الأعمدة فى الأركان بطريقة الـ $\frac{٣}{٤}$ ، كما يلاحظ أن قواعد الأعمدة تفصل فى منطقة الإفريز السفلى لوحات مصورة بالمكعبات منفذة بطريقة المنظور، وهذا العنصر فى التصوير يتواءم مع طريقة موزايكو الأرضية التى سنذكرها لاحقا. أيضا ولتحقيق أبعاد فى المنظور لجأ المصور scutulatum إلى تقسيم المسافة بين الأعمدة المصورة إلى لوحات لونت الوسطى منها باللون الأحمر، بينما صورت بقية اللوحات بتقليد الرخام المتعدد الألوان وعلى جانبها دعامات تبدو وكأنها فى بعد ثالث فى المنظور.

المرحلة الثانية من الأسلوب الثانى :

المرحلة الثانية من الأسلوب الثانى بدأت منذ منتصف القرن الأول ق.م. وأهم خصائصها تظهر فى الفريسكو بفيلا Misteri ببومبى التى توضح أساليب بنائها وزخرفتها أنها استمرت عدة سنوات ولذلك اشتملت على أمثلة من التصوير للمرحلة الأولى من الأسلوب الثانى، بينما تعكس ملامح التصوير فى حجرات أخرى المرحلة الثانية من هذا الأسلوب والتى تتميز بمزيد من خداع النظر عن طريق تصوير أبعاد فى المنظور أكثر من المرحلة الأولى، وعن طريق تصوير فتحات فى الجزء العلوى من الجدار لرؤية الفضاء الخارجى أو لرؤية مبانى أخرى تعظم من تأثير المنظور، فى هذا الاتجاه يجب الإشارة إلى أن هذا التجديد يرجع أيضا إلى التراث الهلنستى وخاصة من الإسكندرية حيث مثلت فى الجزء العلوى بمقبرة سيدى جابر أعمدة صغيرة خلفيتها لونت باللون الأزرق، بينما علقت بين الأعمدة الجيرلندات.

فى الصالة الكورنثية بمنزل Dei Misteri (صورة ٢٨) الجدران السفلية مقسمة بواسطة دعامات صغيرة يبدو من خلفها لوحات مصورة بالنتوءات، يعلوها الجزء الرئيسى من الجدار والمصور عليه شكل ممر معمد بأعمدة أيونية معلقة

بينها جيرلندات وتحمل إفريزا متصلا صور ببروز عند حافته الداخلية، بينما فى خلفية هذا الممر مصور لوحات بنتوءات بألوان مختلفة. جدار العمق بهذه الصالة مقسم إلى ثلاثة أقسام القسم الأوسط منها يصور بابا مغلق مكون من ضلفتين كل منهما مقسم إلى قسمين غير متساويين بزخارف مختلفة، وعلى جانبيه دعامتان وكورنيش يعلوه جمالون يعلوه تقليد فتحة قبوية يرى من خلالها الفضاء الخارجى، بينما على جانبى الباب الأوسط لوحتان تمثلان مدخلا عبر بوابة على جانبها عمودان بتيجان كورنثية يحملان سنادة، ويرى من خلال هذا المدخل مبنى مزين بالخطوط المتعرجة maeander وصفوف من اللوحات الحجرية بطريقة opus isodomus (صورة ٢٩).

نفس طريقة الجيرلندات المصورة بين الأعمدة نجدها فى مثال آخر بالمنزل المدعو منزل ليفيا[٢٥] فوق تل البلاتين بروما (صورة ٣٠) الحجرة كلها مزينة بهذه الجيرلندات من نبات نيلى وثمرة الصنوبر معلقة بين أعمدة على خلفية بيضاء لإضفاء المزيد من الاتساع على هذا المكان الضيق ولإضفاء مزيد من الضياء، بالجزء العلوى من هذه الجدران يوجد إفريز متصل خلفيته باللون الأصفر ومصور عليه مناظر مأخوذة من البيئة المصرية ويعتبر من أقدم الأمثلة على الإفاريز السردية المتصلة والتى لم يكن الهدف منها خداع النظر ولكن كان هدفا زخرفيا (صورة ٣١).

المرحلة الثالثة من الأسلوب الثانى :

المرحلة الثالثة من الأسلوب الثانى تعكس المزيد من خداع النظر عن طريق فتح آفاق الجدران إلى مزيد من التعدد فى عمق المنظور بتصوير مبانى كاملة وليس أجزاء معمارية فقط. والمثال على ذلك فى فيلا بوسكريال الموجودة بالقرب من بومبى. الفيلا بنيت عند منتصف القرن الأول ق.م. بعض حجرات هذه الفيلا مصور جدرانها بعناصر الأسلوب الثانى فى مرحلته الثانية مثل فيلا Misteri، إلا أن بعض حجراتها الأخرى صورت جدرانها بعناصر أكثر تطورا

لاستخدام المزيد من خداع النظر مما يدل على أن تصوير الأماكن بعناصر ملحة دون الأخرى يرتبط بأهمية المكان وليس بتطور زمني[٣٦]. المرحلة الثالثة من مراحل الأسلوب الثاني مصورة على حجرة النوم cubicola بهذه الفيلا (صور ٣٢، ٣٣). الفنان المصور لجدران هذه الحجرة تعامل مع الجدران كما لو أن بها نوافذ متتالية تطل على الخارج لرؤية مناظر معمارية ألغت بوجودها مسطح الجدار. الجدران في هذه الحجرة مقسمة بواسطة دعامات زخرفية وأعمدة تقف فوق قواعد بارزة تمتد بارتفاع الجدار لكي تقسم إلى لوحات كبيرة متتالية مصور فوقها مشاهد معمارية أحدها يمثل بوابة مدينة يتشابه مع شكل أبواب الإسكندرية السابق الإشارة إليها. بجوار البوابة وخلفها ترى مباني مختلفة وشرفات ونوافذ ومعبد ومبنى على جانبيه ممر معمد (صورة ٣٤). إلى اليمين من هذه اللوحة توجد لوحة أخرى مصور عليها مبنى الـ tholos يحيط به ممر معمد. هذا المبنى يرى من خلال الفتحات الموجودة بالإطار المصور في البعد الأول من المنظور والمكون في الوسط من إطار قصير يتقدمه مذبح تتقدمه آنية للبخور، وعلى جانبي هذا المدخل القصير يوجد حاجزان على جانبي كل منهما زوج من الأعمدة الأيونية وبكل منهما فتحة يرى من خلالها الممر المعمد السابق الإشارة إليه (صورة ٣٥). اللوحة إلى يمين لوحة الـ tholos تصور منظرا خلويا. في البعد الأول للمنظور مصور كرسي مرمري ترى من خلفه فروع نباتية عليها عصفور، يليها في بعد ثالث صخور وفي العمق مصور برجولا يتخلل سقفها أفرع نباتية، بينما تستند البرجولا على سور قصير مبنى خلفه شجرة (صورة ٣٦). في نفس الحجرة مصور فوق لوحة رابعة مبنى مقدس تتوسطه الإلهة ديانا ومحاط بالأشجار، بينما يسبق هذا المبنى إطار خشبي قصير يتقدمه مذبح على جانبيه كرسيان مرمريان يعلوهما آنيتان إحداهما فضية والأخرى ذهبية، وعلى الجانبين مصور عمودان بتيجان كورنثية. هذه الأمثلة من الصور تعكس اهتمام الفنان المصور بمحاكاة العمارة الحقيقية قدر الإمكان، وكذلك بتنويع العمارة ما بين عمارة مدنية وأخرى

دينية وثالثة خلوية، وفى نفس الوقت فإن هذه المناظر المعمارية توحى بالمشاهد المسرحية الثلاثة التى أوردها فيتروفيوس؛ فالمشهد التراجيدى يصور الـ tholos وحوله الفناء المعمد بالعديد من الأعمدة والكوميدى بخلفية منازل خاصة وعامة والساتيرى بمناظر خلوية بها صخور وجبال، وفى نفس الوقت فإن هذه الأبنية وما يرتبط بها من أجزاء حققت فى هذه المرحلة من الأسلوب الثانى تعددا كبيرا فى المنظور. ارتباط هذه المرحلة الثانية من الأسلوب الثانى بالمسرح وبالأبنية المصورة بأعمدة متعددة نجدها فى مثال آخر بفيلا بالقرب من بومبى عثر عليها حديثا (صورة ٣٧) وتصور طاووسا يقف على أرضية خشبية وأمامه يوجد قناع مسرحى ضخم للإيحاء بخشبة المسرح، بينما يبدو فى الخلفية صف من الأعمدة الدورية المصورة بشكلها الحقيقى وظلالها وتحمل إفريزا ضخما ويبدو أن صف الأعمدة هذا يشير إلى الفناء المعمد خلف خشبة المسرح.

فى نفس الفيلا وفى مظهر آخر للمرحلة الثالثة من الأسلوب الثانى صورت جدران Triclinum بإفريز ضخم مقسم بواسطة الأعمدة التى تمتد بارتفاع الجدران وبداخل هذه اللوحات الناشئة عن تقسيم الأعمدة صور أشخاص بالحجم الكبير (صورة ملك لمقدونيا، تجسيدات أسطورية، فيلسوف ما ربما كان أبوقراط، وصورة لسيدة تعزف القيثارة جالسة على كرسى فخم تقف وراءه ابنتها (صورة ٣٨). هذه النوعية من الصور الضخمة أطلق عليها فيتروفيوس اسم megalographia ولاشك أنها نسخ من لوحات كلاسيكية أو هلنستية مشهورة.

نفس هذه النوعية من الـ megalographia على جدران إحدى حجرات فيلا Misteri التى تتشابه فى عناصر تصويرها مع فيلا بوسكوريال الجدران مقسمة بواسطة دعامات وأعمدة إلى لوحات متعددة ضيقة خلفيتها حمراء ومصور بها الشخصيات بالحجم الطبيعى بعضها جالس والبعض الآخر يتحرك فى داخل الإطار الضيق التى تمثله اللوحة مما يوحى بوجود هذه الشخصيات فى مكان حقيقى (صورة

٢٩). صور الـ megalographia بفيلا ميستيرى تمثل منظرا لم يسبق رؤيته إذ أنه قبل مرحلة الدخول لممارسة الطقوس السرية الخاصة بالإله ديونيسوس. الإله نفسه مصور فى إحدى هذه اللوحات وسط الشخصيات التى تصاحبه فى العادة مثل سيلينوس والساتير، كما تمثل اللوحات فتيات تتعرى (صورة ٤٠) للدخول فى الطقوس، بينما صورت سيدة مجنحة ترفع السوط لضرب فتاة نصف عارية تضع رأسها على فخذى سيدة أخرى ربما كانت والدتها، بينما يقف على يسارها سيدتان إحداهما عارية تماما ترقص بينما ينسدل إيشارب طويل من كتفها الأيسر لكى تضمه بين فخذيها ويبدو أنها تصور إحدى حوريات الغابات من الحلقة الديونيسية، بينما السيدة الأخرى التى ترتدى ملابسها يبدو أنها تعزف على الفلوت وتراقب المنظر كله. إن دراسة وجوه الأشخاص وأجسامهم وملابسهم وانفعالاتهم الراقية صورت كلها ببراعة فائقة تدل على أن منفذ هذه الصور من أروع المصورين فى وقته[٣٧].

من نفس المرحلة الثالثة من الأسلوب الثانى الذى تستخدم فيه أعمدة مصورة لتقسيم الجدار إلى لوحات يوجد فى مثال آخر بمنزل فوق تل esquilino بروما ويصور مغامرات أوديسيوس الهوميرية والمنفذة وسط مناظر خلوية. المغامرات مأخوذة من الكتاب العاشر والحادى عشر من كتاب الأوديسا، وتتكون من ثمان لوحات فى إفريز طوله ١٤ مترا وارتفاعه مترا واحدا (صورة ٤١). تفصل بين اللوحات دعامات مزدوجة ذات تيجان كورنثية وسنادة. لقد عمد الفنان هنا إلى استخدام خداع النظر للإيحاء بأن المشاهد تمت فى أجواء برية أو بحرية وعلى هذه الخلفيات تم تصوير شخصيات المشاهد المختلفة. ترتبط المشاهد ببلاد العمالقة Lestrigoni، الساحرة Circe - الرحلة داخل الجحيم. فى الصورة الأولى مصور رسل أوديسيوس الثلاث وهم يوجهون الأسئلة إلى ابنة الملك، بينما تظهر إلى اليسار السفن الإغريقية فى المرفأ. أعلى الصورة توجد بعض الشخصيات المجنحة التى تجسد الرياح التى أرسلتها الهة الرياح Eole والتى دفعت السفن الإغريقية إلى هذا الشاطئ.

قوة الرياح عبر عنها الفنان بتصوير الأشجار فوق الجبل وهى تنحنى من شدة الرياح، والروح الحامية لهذه الرياح مجسدة فى شكل سيدة نصف عارية مضطجعة فى وسط الرياح، بينما توجد شخصية أخرى رمزية فى أسفل المشهد تجسد النبع الذى كانت تتوجه إليه ابنة الملك. تجسيد هذا النبع أعلى شكل سيدة نصف عارية ومضطجعة. فى الجانب الأيمن من المشهد صورت حيوانات ترعى. صورة أخرى تمثل لحظة مهاجمة جيش العمالقة Lestrigoni الذى كان مختبئا خلف الروابى. يعتقد العلماء أن هذه الصورة مأخوذة من أصل هلنستى يرجع للقرن الثانى ق.م. وأن هذه الصورة ترجع إلى نهاية العصر الجمهورى أو بداية الإمبراطورى[٢٨].

المرحلة الرابعة من الأسلوب الثانى :

المرحلة الرابعة من الأسلوب الثانى بدأت فى الثلاثين عاما الأخيرة من القرن الأول ق.م. واستمرت فى بداية القرن الأول الميلادى. فى هذه المرحلة نجد أن تجسيد التصوير ذى الطابع المعمارى بدأ يتغير سواء فى المضمون أو الشكل فلم يعد الفنان يهدف من تصوير المبانى المعمارية فتح آفاق أبعد من عمق المنظور، وإنما استخدام العمارة كعناصر زخرفية ولتقسيم الجدران، كما بدأ شكل العمارة ذاتها فى التغير بعد أن فقدت شكلها الحقيقى الذى كان سائدا قبل ذلك. فى المرحلة الرابعة انصب اهتمام المصورين على الجزء الأوسط من الجدار وما يطلق عليه Prostasi حيث قسمت الجدران بواسطة الأعمدة المرسومة فى شكل مقصورة رئيسية وسطى واثنتين جانبيتين أصغر مساحة، وهذا التقسيم الرأسى للجدار فى ثلاث لوحات صحبه تقسيم آخر أفقى داخل هذه اللوحات: أولا إفريز أو الـ Plinth ثم الجزء الرئيسى الذى تصور عليه اللوحات والذى يحدد من أعلى بواسطة كرانيش عريضة، تعلوها المنطقة الثالثة التى أصبحت مكانا لتقليد اللوحات المعروفة من العصرين الكلاسيكى والهلنستى والتماثيل والعناصر المعمارية الخيالية.

المثال على هذه المرحلة نجده على أحد جدران حجرة الطعام بمنزل ليفيا[٢٩] فوق تل البلاتين (صورة ٤٢). الجدار مقسم طوليا عن طريق الأعمدة التى تستند على قواعد بارزة منفذة بالستكو، وتمتد بطول الجدار لكى تحمل السقف المصور جزئيا فوق هذا الجدار. الأعمدة تقسم الجدار إلى مقصورة رئيسية مصور بداخلها أسطورة هرميس مع أرجوس وإيو، والمقصورتان الجانبيتان مصورتان بأشكال معمارية، بينما يبدو من أعلى إفريز مصور به Pinakes وهى صور لتقليد اللوحات الأصلية ذات الموضوع الأسطورى وموضوعات نوعية أو من الطبيعة الصامتة، أما بالنسبة للموضوع الرئيسى الأسطورى فيبدو أنه مأخوذ عن الفنان الإغريقى Nikias. يلاحظ هنا أن الأعمدة غطت أبدانها زخارف نباتية مما يبعدها عن شكلها الحقيقى، كما أن التقسيم المعمارى المصور فوق هذا الجدار يبرز بشكل أفضل الاتجاه الزخرفى وبالتالى يبعد عن العمارة الحقيقية.

مثال آخر على هذه المرحلة التى تنحو نحو الخيال نجده فى فيلا فارنتزينا التى توجد بالقرب من روما، ويرجع بنائها إلى أواخر القرن الأول ق.م. (صورة ٤٣)، على جدار العمق بالمخدع بحجرة النوم[٣٠]. فى وسط الصورة مثلت بطريقة المنظور مقصورة بداخلها موضوع أسطورى لحورية ماء Ninfea وهى ترضع الطفل ديونيسوس وبجانبها العصا تعلوها ثمرة الصنوبر بينما فى الخلف سيدة تقف لمشاهدة المنظر وفى خلفية المنظر مبانى. إلى الشمال واليمين من اللوحة الرئيسية الخلفية ملونة بلون موحد هو الأحمر ويتوسط هذين الجزءين لوحة مربعة بإطار يبدو أنها لتقليد لوحة مشهورة، إحدى هاتين اللوحتين تمثل سيدة مصورة من الجانب بالأسلوب الكلاسيكى تجلس على كرسى لكى تفرغ عطر فى قنينة صغيرة. طريقة تنفيذ صورة المرأة بالطريقة التخطيطية وخلفية اللوحة البيضاء اللون تتشابه مع الأوانى اليونانية من القرن الخامس ق.م. وربما تعكس هذه الصورة لوحة مصورة فقدت الآن (صورة ٤٤). الجزء العلوى من الجدار به فتحتان على شكل محاريب

ونوافذ تحيطها أعمدة خيطيــة وبداخلها صـور أسـطورية وصـور لرجال ونسـاء ينبثقون من قواعد بنائية. كل هذه الصور الموزعة بين العنـاصر المعمارية افتقدت أيضا للحيوية وأصبحت كما لو أنها لصقت على الخلفيات.

المثال على الانتقال من الأسلوب الثانى للأسلوب الثالث نجدها فى مثال من مدينة هيركلانوم (صورة ٤٥) حيث يتوافر فى هذا المثال بقاء ضخامة العناصر المعمارية المصورة بمبدأ خداع النظر المميز للأسلوب الثانى، وعناصر من الأسلوب الثالث مثل الزخارف التى تميل فى تشكيلها للأرابيسك، وكذلك من أشكال الأعمدة التى تنبع من كؤوس الأزهار. اللوحة ذات الخلفية الخضراء (لون مستخدم فى الأسلوب الثانى) مصور عليها منظر خلوى وشخصيات تسير وسط هذا المنظر. هذا المثال يرجع للسنوات العشر الأخيرة ق.م.[٢١].

من الأمثلة المختلفة التى سبق استعراضها فى الإسلوب الثانى لبومبى، يظهر لنا أن فقط المرحلة الأولى الممثلة فى منزل Dei grifi هى أقدم هذه المراحل، أما المراحل الثلاث الأخرى فقد وجدناها فى أمثلة متعاصرة مثلما فى منزل ليفيا وبوسكريال بالرغم من الاختلافات المرتبطة بكل مرحلة، وإن كانت المرحلة الأخيرة أى الرابعة هى المرحلة التى جنح فيها المصورون إلى الخيال إلى جانب الواقع الممثل فى بعض المناظر المعمارية والأخيرة سوف تختفى تماما فى الأسلوب الثالث. أيضا يجب التنويه هنا إلى أن جذور الأسلوب الثانى ترجع إلى العالم الهلنستى الشرقى وخاصة الإسكندرية حيث صور على الشواهد الجنائزية أو لوحات فتحات الدفن من القرن الثالث ق.م. خلفيات معمارية والمصور بها أبواب بمختلف أشكالها وأيضا تصوير السياج الخشبى الذى يرى من ورائه الفضاء الخارجى. حقيقى أن بعض الأشكال المعمارية تحملنا إلى شرق حوض البحر الأبيض، إلا أن من ناحية أخرى هذا التصوير تم فوق أرض إيطالية فكان السبب فى تطوير واتساع الحيز الحقيقى بخداع النظر عن طريق تصوير المبانى المعمارية والمناظر الطبيعية[٢٢].

الستكو (الزخارف البارزة) :

سبقت الإشارة إلى طريقة إعداد الستكو وبداية استخدامه كعنصر هام لتحقيق الرؤية الشاملة للجدران المصورة بالأسلوب الأول والثانى لبومبى، أى أن بدايات استخدام هذه الطريقة التشكيلية ترجع إلى أواخر القرن الثانى ق.م. حيث استخدمت الزخارف البارزة لعمل فواصل بين اللوحات المقلدة للوحات الأحجار المرمرية والجرانيتية ولعمل الكرانيش البارزة لفصل منطقة عن المنطقة الأخرى فوق الجدار ولعمل كرانيش بارزة خاصة فى الأجزاء العليا من الجدار سواء كانت هذه الكرانيش مقتصرة على شكل الأمواج المتتالية أو كانت على شكل زخارف معمارية دورية أو أيونية. كذلك سبقت الإشارة إلى زيادة استخدام الستكو فى الأسلوب الثانى خلال القرن الأول ق.م. مثل الأعمدة التى تستند على قواعد بارزة منفذة بالستكو والنباتات اللولبية التى تلتف على أبدان هذه الأعمدة بما فيها من أزهار وثمار وفى عمل الإطارات البارزة للوحات المصورة داخل تقسيمات الأسلوب الثانى، بالإضافة أيضا للرفوف التى توضع أسفل هذه اللوحات لتقليد لوحات الـ Talrilae من الفن الإغريقى.

لم يقتصر استخدام الستكو فى العصر الجمهورى على العناصر المعمارية البارزة فى الأسلوبين الأول والثانى، وإنما استخدم أيضا خلال العصر الجمهورى فى زخرفة السقوف القبوية، وكمثال على ذلك زخارف الستكو فوق السقف القبوى لحجرة الحمام الدافئ Tepidarium فى حمامات الفوروم ببومبى بعد تحويلها إلى مستعمرة رومانية فى ٨٠ ق.م.[٢٢]. لم يتبق من ستكو السقف القبوى بهذه الحجرة إلا القليل الذى يتركز فى الجزء الأوسط من السقف (صورة ٤٦) والتى تمثل خطف جانيميديس بواسطة زيوس فى شكل النسر . الأسطورة مشكلة داخل إطار دائرى حوله زخارف نباتية وهندسية، وهذا الإطار محاط من الخارج بإطار عريض مربع الشكل بعناصر زخرفية معمارية. اللوحة الرئيسية محاطة بأشكال

هندسية سداسية أو دائرية فى داخلها مصور جريفون أو أنفورات أو قيثارة أو زخارف الأرابيسك، حافة هذا السقف القبوى مزخرف بأطفال أسطورية نصفها الأسفل نباتى وفروع لولبيين تتوسطها أزهار (صورة ٤٧). يلاحظ فى هذا الستكو استخدام الألوان مما أضفى المزيد من التأثير المرئى. الزخارف البارزة فى المشكاة الهلالية فى جنوب هذه الحجرة تمثل اثنين من التريتون يحملان أوانى ودلافين بينما يتوسطهما قناع لأوكيانوس. على جوانب المشكاوات المفتوحة فى أعلى الجدار مثل بالستكو رجال الـ Telamoni[٣٤] أحيانا عراة وأحيانا أخرى بملابس من جلود الحيوانات، مثلوا وكأنهم يحملون الإفريز الذى يعلو المشكاوات والمزخرف بالدوائر المتشابكة.

الأسلوب الثالث لبومبى :

شهد التصوير الجدارى منذ منتصف القرن الأخير قبل الميلاد تغيرا فى الأسلوب الفنى استمر ما يقرب من قرن ونصف: فبدلا من التصوير الجدارى بتقليد التطعيم المرمرى الذى كان متبعا فى الأسلوب الأول والتقليد الإنشائى الذى كان متبعا فى المرحلة الأولى من الأسلوب الثانى والذى تكون من عناصر زخرفية متوالية بدون تمييز منطقة من الجدار عن منطقة أخرى، بدأ التمييز بعد ذلك للمنطقة الوسطى من الجدار والتى حظيت بعناية أكبر فى زخرفتها عن طريق تصوير شكل فتحات يرى من خلفها خلفيات معمارية أو خلوية، والتى بدأت تتبلور فيها شيئا فشيئا مناظر رعوية أو مناظر أسطورية[٣٥]. هذه الخلفيات التى كانت تصور من وراء سياج أو أى عائق مادى سرعان ما تحررت من هذه الموانع المرسومة حيث احتلت هذه الخلفيات كل المساحة الوسطى من الجدار. الارتباط ما بين هذه الخلفيات الخيالية وما بين عناصر التجميل للمشهد المسرحى frons scaenae يمكننا تبينها من الملاحظات التالية: تقسيم الجدار إلى ثلاث لوحات رئيسية يمكن مقارنتها بوجود الثلاثة أبواب بواجهة المشهد المسرحى، أيضا تصوير عناصر

مأخوذة من التجهيزات التجميلية للمسرح مثل التماثيل والهرما (عمـود فوقـه رأس هرميس) أو مناظر خلوية أو أقنعة أو لوحات ذات موضوعات مسـرحية، لذلك فإن الكثير من التماثيل المصورة فوق هذه الجدران كانت تنتمى للحلقة الديونيسـية، أو ترتبـط بربـات الشـعر والموسـيقى، وحتـى الأقنعـة واللوحـات ذات الموضوعـات المسرحية صورت فوق الجدران فى الأجزاء العليا من الجدار، نظـرا لأنـها فـى الواقـع كانت تحتل هذه الأماكن فى المشهد المسرحى[٣٦].

إثراء العناصر الزخرفية فى هذه المرحلة من الأسلوب الثانى بـالمزيد مـن هذه العنـاصر حملت تدريجيا العنـاصر المعمارية بعيـدا عـن شكلها الحقيقـى إلـى مجرد أشكال زخرفية، الأمر الذى رفضـه فيـتروفيوس لعـدم اقتناعـه بـالتغيير إلـى الأشكال الخيالية والذى سبق أن نوه به[٣٧]. هذا التطور أدى إلى ميلاد الأسلوب الثـالث والذى استخدم بأروع صـوره فـى التصويـر الجدارى لفيـلا فارنزينـا حيـث اسـتخدم المصورون عنصر الشمعدانات التى أشار إليها فيتروفيوس (Vitr. VII, 5, 3) كمـا شاع فى زخارف هذه الفيلا عناصر الجروتسك (صور خياليـة لأشـخاص أو حيوانـات تنبثق من عناصر نباتية) ليس فقط فى التصوير الجدارى ولكن أيضا فى الستكو إذ تضاعفت الخلفيات الخلوية والنوعية والعناصر الغريبة سـواء ذات الأشـكال الأرخيـة أو المصريـة أو تقليـد أشـكال الفنـون الصغـرى المصنوعـة مـن مـواد غاليـة[٣٨]. هـذه الاتجاهات الزخرفيـة تضمنـت أيضـا عنـاصر نباتيـة سـواء كـانت منفـذة بالطريقـة التخطيطية أو مصورة بشكلها الطبيعى، وهى عناصر زخرفية سبق استخدامها فـى الأسلوب الثانى فى أجزاء محددة مثلما فى منزل 14 ,11 ,1 فى بومبـى (صورة ٤٨)، أو فـى الفـترة الانتقاليـة مـا بيـن الأسـلوب الثـانى والثـالث كمـا فـى مـنزل Obellio Firmo فى بومبى (صورة ٤٩) لكى تصبح عنصرا زخرفيا سائـدا ذا مظهر هندسـى فى الأسلوب الثالث فى بومبى مثلما فى منزل Luerezio Frontone (صـورة ٥٠). الانتقال إلى الأسلوب الثالث والذى تـم فـى الربـع الأخـير مـن القـرن الأول ق.م. شـهد

سيادة للعناصر الزخرفية التى تميزت بالرقة والتنوع، مثل الأفاريز المزخرفة بالزهور وخاصة زهرة اللوتس التى استخدمها الرسامون لابتكار تشكيلات مختلفة منها، بالإضافة للشمعدانات وقواعدها البرونزية سواء المشكلة على هيئة حيوانية أو بشرية أو نباتية. فى هذا الأسلوب ساد تقسيم الجدار رأسيا وأفقيا إلى ثلاثة أقسام (مثل المرحلة الرابعة من الأسلوب الثانى) وهى أقسام تبدأ بالإفريز السفلى ثم المنطقة الوسطى ثم المنطقة العليا. هذه التقسيمات الثلاثية أبرزت بشكل كبير المقصورة الوسطى، أما بالنسبة للأشكال المعمارية التى كانت سائدة قبل ذلك نفذت فى بدايات الأسلوب الثالث ليست بشكلها الطبيعى ولكن بشكل زخرفى حيث تحولت الأعمدة إلى أعمدة خيطية الهدف منها زخرفى وليس لخداع النظر، كما زخرفت أبدانها بالشرائط والزخارف النباتية. أيضا الكرانيش والأفاريز العلوية توجت بالتماثيل الرقيقة.

أيضا ومن بداية الأسلوب الثالث وفيما بعد ذلك أصبح تقسيم الجدار السائد عن طريق الشمعدانات التى كان يعلوها فى هذا الأسلوب قواعد تحمل صورا آدمية أو تكوينات نباتية، والتى كان يستند عليها بدورها الكرانيش التى تحدد المنطقة العليا من الجدران: إذن عنصر الشمعدان كان من أكثر العناصر الزخرفية شيوعا واستمر كذلك فى القرون التالية. أيضا ساد فى الأسلوب الثالث العناصر الزخرفية المعمارية الأرخية والكلاسيكية، ومثال على ذلك تصوير أشكال نبات اللوتس والنخيل، تصوير أشكال التيران ذات الذيول الملتوية إلى أعلى، عنصر الميانذر بالتبادل مع المربع وكلاهما مزين من الداخل بالزهور، وأشكال الموجات المتتالية، وتكسية أبدان الأعمدة بأوراق الأكانثوس، وتصوير أشكال آدمية داخل فروع نباتية[٣٩] وأشكال أبو الهول والجريون[٤٠] ووضع رؤوس بشرية أو حيوانية داخل تكوينات نباتية، أو تصوير الـ cariatide (النساء الحاملات للكرانيش المعمارية)، كما سادت العناصر المصرية، فبالإضافة لزهرة اللوتس صورت الآلهة المصرية فى

شكلها الحيوانى، بالإضافة للإلهة إيزيس التى حظيت بالعبادة فى بومبى ومثلت مخصصاتها، كما صورت التماسيح وأفراس النهر، بالإضافة للأقزام فى معاركها مع هذه التماسيح وأفراس النهر، هذا الاتجاه الفنى يعكس حب الرومان لمظاهر الحياة الفرعونية التى تمتد فى جذورها لآلاف السنين والتى اتسمت بالحكمة والتقدم.

هذه العناصر الزخرفية ذات الأصول الأرخية اختيرت لابتكار أشياء جديدة مختلفة تماما عن أصولها الأولى، وفى هذا الإطار يمكن الإشارة أيضا إلى أشكال آلهات النصر والجريفون. هذه الأشكال التى كانت ذات قيم رمزية فى العصور القديمة تحولت هذه القيم فى الأسلوب الثالث إلى أغراض زخرفية.

التجديد الرومانى فى هذا الأسلوب يظهر أيضا من اختيار لون موحد للخلفية وفى العادة كان من الألوان الساخنة مثل الأحمر والأصفر والأسود والأخضر المائل للزرقة والذهبى فوق هذه الألوان الموحدة كانت تصور العناصر الزخرفية الرقيقة سواء كانت نباتية أو هندسية، سواء تشكيلات صور الأشخاص والحيوانات، أم المناظر الخلوية سواء أيضا الصور المأخوذة من اللوحات اليونانية.

يرتبط أيضا بالأسلوب الثالث تصوير مناظر الحدائق، هذه الحدائق التى كانت فى العادة تزين المبانى العامة فى العالم اليونانى، بينما فى العالم الهلنستى كانت تزين فيلات الأمراء، أما فى روما فكانت تزين المنازل الخاصة بالأثرياء كمظهر من مظاهر الثراء فى أواخر العصر الجمهورى وبداية العصر الإمبراطورى. فى المنزل الرومانى تحولت الـ hortus من مكان لزراعة الخضروات الخاصة باحتياجات أهل المنزل إلى حديقة virdarum بها نباتات للزينة، وتدريجيا أصبحت تلك الحدائق تزين بالتماثيل وبالنافورات. فى نفس الوقت وتدريجيا أصبحت جدران هذه الحدائق فى المنازل تزين بالتصوير الجدارى الذى صور حدائق غناء بما فيها من أشجار كثيرة الفروع ونباتات بها زهور ومليئة بالطيور ومفتوحة على سماوات دائما تلون باللون

الأزرق، وكذلك فإنه فى التصوير لتلك الحدائق الحقيقية لم يهدف الفنان إلى تصوير التنظيم المتبع فى فن الحدائق ars topiaria، بالرغم من تصويره للعناصر النباتية للحدائق. فالتصوير فوق هذه الجدران اتبع منهجا واحدا: تقريبا دائما تصور فى وسط الجدران نافورة مرمرية يتدفق منها الماء، بينما بين الأغصان الكثيفة وأوراق الأشجار تظهر لوحات مرمرية فوق الأعمدة الصغيرة مصور عليها سيلينى أو هرما أفروديت جالسين أو مضجعين أو تصور حوريات الغابات. طريقة تصوير الحدائق لم تقتصر فقط على جدران الحدائق الحقيقية، ولكن أيضا فوق جدران حجرات الطعام Triclinum أو حجرات النوم cubicoli لغرض فتح آفاق هذه الحجرات عن الحدود الطبيعية للجدران، لذلك صورت فوق جدران هذه الحجرات تكعيبات العنب pergole، أو غابات صغيرة، أو أغصان متشابكة صورت وكأنها ترى من وراء سياج مزخرف. عند تصوير الفنان لهذه الحدائق لم يهدف لتحقيق الأبعاد المتعددة فى المنظور ولكن هدف إلى ترتيب العناصر المرئية المكونة للموضوع نظرا لحرص هذا الفنان على التناسق، ولذلك لم يكن هناك ضرورة لتصوير أشخاص، وحتى مع تصوير الحوريات أو آلهة المراعى أو الساتير، فإن تصوير هذه الشخصيات كان للرمز بأن هذه الشخصيات لم تعد جامحة ارتباطا بالحيوية الديونيسية، وإنما ككائنات متوائمة مع نفحة الحياة التى وهبها هذا الإله الخير فى طبيعة ليست هوجائية وليست متوحشة. هذه الطبيعة الخيرة تم التعبير عنها أيضا بتصوير عصفور معين أو نبات معين. فى الواقع يتميز تصوير النباتات والطيور بدقة فائقة نظرا للمضمون الجديد الذى تعبر عنه صور هذه النباتات والطيور والذى كان المشاهد يستوعبه فى تلك الفترة فيعرف إذا ما ضمت هذه النباتات زهور وهل هذه النباتات نباتات الغار أو النخيل أو التين أو الكمثرى المليئة بالثمار، أو يعرف بين الطيور، إلى جانب الحمام، طائر العقعق أو السنونو أو طائر الطاووس أو الدجاج السلطانى أو غيرها من الطيور[٤١].

كمثال على الأسلوب الثالث الصور الجدارية بمنزل الـ Centingario فى بومبى. فى حجرة الطعام بهذا المنزل triclinum الجدار مقسم طوليا وأفقيا إلى ثلاثة أقسام إما عن طريق شمعدانات تمتد حتى أعلى الجدار حيث تعلوها شخصيات مجنحة وإما عن طريق شرائط (صورة ٥١). الخلفية باللون الأسود فيما عدا المقصورة الرئيسية فهى باللون الرمادى والشخصيات كلها مصورة باللون الأبيض. المقصورة الرئيسية ذات سقف قبوى يعلوه شخصية مجنحة وفى داخل المقصورة منظر مأخوذ من الحياة اليومية - اللوحات الجانبية مصور بها شخصيات من الديانة المصرية - الجزء العلوى من الجدار مقسم بدوره أفقيا إلى قسمين الأسفل منهما يصور شخصيات نسائية تخطيطية وصور فردية مأخوذة من الفن المصرى بينما يوجد فى القسم العلوى لوحات تبدو محمولة على شمعدانات.

مثال آخر على الأسلوب الثالث من مدينة بومبى والخاص بفيلا Agrippa Postumus (صورة ٥٢). فى هذا المثال تظهر رقة زخارف الأسلوب الثالث التى تحاكى فيها الجدران مظهر السجاجيد الشرقية. الزخارف فى هذا المثال مصورة فى الإفريز السفلى على خلفية سوداء وفى المنطقة الوسطى على خلفية حمراء. الأعمدة والدعامات الخيطية المظهر مزينة بعناصر زخرفية متناهية فى الصغر، والأشكال اللولبية النباتية والأقنعة المسرحية تزين المنطقة العليا من الجدار، أما اللوحة الرئيسية فإنها تمثل هيكلا مقاما فى الخلاء، استخدم الفنان لتصويره خلفية بيضاء ليظهر وكأنه فوق جزيرة. إلى جانب الهيكل مصور عمود يعلوه آنية بينما توجد شجرة مقدسة فى الخلفية. على قاعدة يوجد تمثال لسيدة ربما كانت سيبيل وعلى يسارها راعى وعلى يمينها سيدتان وطفل بخلفيتهم تمثال لبرياب وكل هذه الشخصيات من العناصر الهامة فى المناظر الرعوية الدينية. فى عمق الصورة مصورة حديقة ومعبد صغير.

مثال آخر نجده فى فيلا فارنزينا فوق جدار العمق بحجرة النوم Cubicola (صورة ٥٣). هذا التصوير يعكس خصائص التصوير فى حجرات النوم. بهذه الفيلا إذ تتميز بوجود إفريزين فى أسفل الجدار: الإفريز الأول منهما مزخرف بمربعات مزخرفة عند منتصف كل ضلع منهما بشكل L التى تكون مربعات أكبر مساحة تنفصل فيما بينها عن طريق أشكال مستطيلة. هذا الإفريز محدد من أعلى بشرائط صفراء يعلوها الإفريز الثانى الذى ينقسم عن طريق قاعدتى الشمعدانين يرى من ورائهما مستطيلان مزخرفان ببراعم اللوتس، بينما المستطيل الأوسط والمزخرف أيضا بنفس البراعم إلا أنه مصور أمام هذا المستطيل سيدتان مجنحتان يظهران وكأنهما تحملان المقصورة الوسطى المصورة أعلى هذا الإفريز. هذه المقصورة محصورة من الجانبين بأعمدة تيجانها مزخرفة بزخارف خيالية. المقصورة من الخلف يحدها عمودان بلون قاتم، بينما سقف المقصورة مزين بتقليد الزخارف البارزة الصندوقية. تحمل أعمدة المقصورة من أعلى إفريز مزخرف بعنصر المسبحة، ويعلو هذا الإفريز من الوسط رجل عجوز ملتحى يزين رأسه نبات الهدرا وتاج عالى وفى يديه قرن الرخاء. يخرج من هذا الرجل فرعان نباتيان ينتهيان عند زوايا الجمالون فى كل جانب برأس بجعة وتستند بالقرب منها صورتان زخرفيتان لرجلين شرقيين بقبعات فريجية المنظر داخل المقصورة يصور منظر رعوى من الأمام مصور رجل ريفى يجلس على الدرج المقام فوقه العمود الذى يعلوه هرما برياب. على جانبى المقصورة توجد لوحتان مستطيلتان بداخل كل منهما صورة لسيدة تقف على قاعدة مما يدل على أنهما تمثالان لإلهة القمر سيلينى. على جانبى لوحتى الإلهة سيلينى شمعدانان ينتهيان من أعلى على قاعدتى تمثالين الأيسر منهما لإلهة القمر سيلينى واليمنى لإله الشمس ويبدو وراء كل منهما مبنى خيالى.على جانبى اللوحة الوسطى فى القسم الأعلى منهما توجد لوحات naiskos تصور مناظر مأخوذة من المسرح.

طراز آخر من التصوير بالأسلوب الثالث يظهر من التصوير الجدارى بحجرة الطعام Triclimum (صورة ٥٤). الحجرة ذات خلفية سوداء مقسمة إلى عدة أقسام متتالية عن طريق الشمعدانات. فى كل قسم مصور جيرلندة من نبات الهدرا يعلوها لوحات تصور إجراءات التقاضى لنيل العدالة، هذه اللوحات مصورة فى شكل إفريز سردى متوالى وكل مشهد مقسم إلى قسمين قسم منهما يصور الجريمة والقسم الآخر يصور المتهمين والمجنى عليهم يحتكمون إلى الملك المصور جالسا على العرش وحوله حراسة بينما يتقدم نحوه المتخاصمين. يعتقد بعض العلماء أن هذا الملك هو الفرعون المصرى بوخوريوس Bocchoris (يرجع إلى ٧٢٠ - ٧١٥ ق.م.) والمشهور باصلاحاته القانونية وعرف عنه حكمته فى الأحكام التى أصدرها والتى أشار إليها ديودور الصقلى ونوه بها الشاعر السكندرى Pankrales فى بداية القرن الثانى الميلادى(٤٢). مناظر الصالة مصور بكل منها من عشرة إلى أربعة عشر شخصا وليس من السهل تفسير هذه اللوحات فيما عدا اللوحة السابقة التى يبدو أنها تصور عدالة سليمان.

الجدار مزخرف من أسفل بمربعات ومستطيلات تأخذ شكل الميانـدر يعلوها شريط أصغر مزخرف بالنجوم يعلوه شريطان أحدهما أخضر والآخر أحمر. الجدار كله مقسم أقسام متتالية بواسطة الشمعدانات ذات السيقان النباتية. الجزء العلوى مقسم بدوره إلى لوحات بعضها يزخرف بنبات اللوتس والبعض الآخر بالجريفون ويفصل بين هذه اللوحات صور الـ cariatide أو الـ telamoni المصورين فوق قواعد الشمعدانات.

من أجمل الأمثلة على الأسلوب الثالث أيضا القاعدة الايزيسية من عصر كاليجولا (٣٧ - ٤١م.) والتى تعكس الاهتمام بالعناصر المصرية فى هذا الأسلوب(٤٣). هذه القاعة تم اكتشافها أسفل القصر الفلافى والتى سميت القاعة الايزيسية نظرا للتصوير الموجود على جدران هذه القاعة والذى يوحى بعبادة ايزيس وسرابيس.

القاعة اكتشفت فى البداية فى القرن الثامن عشر إلا أنها طمرت ثم أعيد حفرها فى عام ١٩١٢ حيث تم عمل رسم بالألوان المائية لما تبقى من التصوير الجدارى بها (صورة ٥٥). القاعة المتميزة بالطول تنتهى فى العمق بحنية، والرسم المائى فى هذه الصورة يوضح التصوير الجدارى فوق الجدار الطويل، التصوير يوضح الخصائص المرتبطة بالأسلوب الثالث حيث استخدمت أعمدة خيطية لتقسيم الجدار طوليا. فى الوسط توجد المقصورة الرئيسية وبداخلها منظر خلوى، زخرفة اللوتس تسود هذا التصوير فى الإفريز من الأسفل والكورنيش من الوسط والكورنيش العلوى. من أسفل مناظر الجدار لمعابد ودعامات يعلوها أوانى معدنية، وفى الوسط لوحات بمناظر من العبادة الخاصة بإيزيس وسيرابيس، بينما من أعلى مناظر معمارية غير واقعية.

أهمية الأسلوب الثالث لا تقتصر فقط على الرقة المتناهية لعناصر هذا الأسلوب والتى تضفى جمالا على المكان، ولكن أيضا لأن اللوحة الوسطى والمشكلة على هيئة مقصورة أو خيمة صور بداخلها مناظر مأخوذة عن اللوحات الشهيرة الإغريقية سواء من العصر الكلاسيكى أو من العصر الهلنستى، هذه النسخ لتلك اللوحات إما أنها كانت طبق الأصل من تلك اللوحات كما جاء وصفها فى المصادر القديمة وفى مقدمتها بلينيوس، أو أن الفنان الناسخ لتلك اللوحات تصرف قليلا فى مضمون المنظر المصور، أما عن الكيفية التى وصلت بها تلك اللوحات إلى الأرض الإيطالية فإنه من المعروف أن جميع اللوحات التى تمت فى العصرين الكلاسيكى والهلنستى كانت تنسخ على لفائف ورقية يتم تناقلها وإعادة نسخها عدة مرات، وتنتقل مع المنفذين للتصوير من مكان لآخر، ولذلك يرجع الفضل لهؤلاء الرجال بنسخهم لتلك الأعمال، كما يرجع الفضل للتصوير الرومانى الذى حفظ لنا مثل هذا التراث من الضياع.

بالرغم من العدد الضخم للتصوير الجدارى من الأسلوب الثالث الذى يتضمن نسخا من هذه الأعمال الشهيرة، والمحفوظ حاليا إما فى المتحف القومى بنابولى وإما فوق جدران منازل وفيلات بومبى in situ، إلا أنه سيتم اختيار بعضا

من هذه الصور التى تعبر عن العصرين الكلاسيكى والهلنستى. اللوحة الخاصة بالبطل أخيل ومعلمه الكنتاوروس والتى عثر عليها فى بازيلكا (صورة ٥٦). هذا الموضوع الأسطورى والخاص بالتعليم يمثل البطل أخيل صبيا يمسك بالقيثارة بيده اليسرى بينما يقف خيرون خلفه يعلمه كيفية الضغط على أوتار القيثارة لكى تصدر الأصوات الموسيقية. أخيل وخيرون يقفان أمام خلفية معمارية من العصر الكلاسيكى وهى عبارة عن منصة مزينة من أعلى بـ metope مزين برؤوس الثيران والورود بالتبادل. أصل هذه الصورة مأخوذة عن نحت شهير للغاية إغريقى ذكر بلينيوس أنه كان معروضا فى روما[٤٤].

اللوحة الأخيرة التى عثر عليها أيضا بنفس البازيلكا فى هركلانوم وتمثل البطل هرقل وتليفوس Telefo. من المعتقد أن هذه اللوحة هى نسخة من لوحة الفنان الإغريقى الشهير Apelle (صورة ٥٧) وهى لوحة شهيرة ذكرها بلينوس وكانت معروفة تماما فى إيطاليا نظرا لأنها كانت معروضة فى معبد ديانا فوق تل الأفندتين فى روما. اللوحة تصور لحظة إلتقاء الأب هرقل مع ابنه المفقود بـ Telefo الذى كانت ترضعه الغزالة. هرقل بجسمه القوى يلتفت إلى الخلف لرؤية عملية الارضاع، بينما تجلس أمامه السيدة الجليلة التى تجسد أركاديا، وخلفها يقف ساتير للرمز للطبيعة الرعوية لهذه البلاد، بينما تظهر خلف هرقل سيدة مجنحة تجسد جبل البارثنيوم حيث ولد Telefo والذى يقع إلى الجنوب من أركاديا. ما بين الأب والابن مصور النسر الخاص بزيوس أب هرقل وجد Telefo، ربما تم رسم اللوحة الأصلية لتكريم Telefo أى الشاعر Fileta الذى أسس مركزا للثقافة الأدبية فى جزيرة كوس موطن رأس الرسام الشهير Apelle[٤٥].

لوحة أخرى ضمن جدار التصوير بالأسلوب الثالث والتى عثر عليها فى بومبى بمنزل Amore Falale والخاص بالحورية أوربا فوق الثور[٤٦] فوق هذه اللوحة مصور خطف زيوس فى هيئة الثور لحورية الغابات أوربا Europa. الأصل

فى هذا الموضوع مصور بين الأمواج، أما فى مثالنا هذا فإنه مصور وسط منظر خلوى مقدس حيث صورت الشخصيات أمام عمود تظهر من ورائه شجرة تبدو فى خلفيتها بيئة جبلية مليئة بالأشجار والصخور. أوربا هنا مصورة فوق ظهر الثور تنظر إلى بعيد وينعكس على وجهها كبرياء ملحوظ، بينما تشارك فى المنظر ثلاث من صديقات أوربا واحداهن تربت على رقبة الثور. الأصل المأخوذ عنه هذا الموضوع يرجع للقرن الرابع ق.م. (صورة ٥٨).

كمثال على شيوع تمثيل أفروديت فى لوحات الأسلوب الثالث تلك اللوحة الرئيسية بمنزل Amore Punito ببومبى[٤٧]. فوق خلفية فاتحة مصور آريس ببشرة داكنه وعلى رأسه خوذه بالعرف، ولذلك يتشابه فى مظهره مع الإله مارس أكثر منه مع الإله آريس. الإله يداعب ثدى أفروديت البيضاء البشرة والجالسة على كرسى، بينما يتابع الموقف مع بعيد الإله ايروس (رمز للحب بين الالهين) بينما سيدة على يسار المنظر تبحث عن شئ ما فى الآنية. التقابل بين اللون الداكن للذكور واللون الناصع للنساء يعد من خصائص الأسلوب الثالث. فى الخلفية تبدو أشجار والعمود المقدس، والمنظر مأخوذ عن أصل هلينستى. (صورة ٥٩).

منظر آخر لفينوس من منزل مارس وفينوس فى بومبى. هذا المنظر هو السبب فى تسمية المنزل الذى زينت جدرانه بهذه اللوحة المرسومة (صورة ٦٠). تعتبر هذه اللوحة من أشهر اللوحات التى تصور الحب بين الإله مارس وفينوس فى مدينة بومبى والتى نالت إعجاب النقاد والرساميين سواء للمضمون الشاعرى الإلهى أم أيضا لشهرة الفنان الهلنستى مبتكر هذه اللوحة. جمال هذه اللوحة يظهر من التقابل بين اللون الداكن لمارس واللون الناصع لفينوس، والتقابل بين الحركة الرشيقة التى يوقظ بها مارس الإله فينوس من غفوتها ويلمس ذراعها برقة وبين الاسترخاء الذى تبديه الإلهة التى تستند بظهرها على مارس رافعة ذراعها اليمنى فوق رأسها. أيضا حركات الأطفال الأسطورية التى تلعب بأسلحة الإله مارس وتعبير

الطفل الأسطورى خلف فينوس والذى يقف مبهورا بجمال الإلهة أكثر منه بسيف مارس، بينما الطفل الآخر الذى يجلس عند أقدام الإلهين يحاول جاهدا وضع خوذة الإله على رأسه.

لوحة أخرى جميلة بمنزل Dentatus Panthera فى بومبى والتى تصور الربات الثلاث المعروفين باسم Grazie واللائى يرمزن إلى الجمال واللطف والحكمة والمعروفات باسم Aglaia و Eufehrosine و Talia (صورة ٦١) وهن بنات الاله زيوس. الثلاث فتيات مصورن عاريات اثنتان من الأمام والوسطى مصورة من الخلف، تتزين الثلاث بالورود رمز الجمال سواء فى شكل الورود التى يمسكن بها فى أيديهم أو الورود التى يكللن بها شعورهن[٤٨].

لوحة أخرى عثر عليها فى المبنى المعروف باسم ekklesiasterion فى بومبى (صورة ٦٢). الصور تمثل وصول Io إلى منطقة كانوب (أبو قير) بالإسكندرية. هذه اللوحة تمثل موضوعا نادرا ليس منتشرا فى صور بومبى إذ تمثل لحظة وصول حورية المياه Io - هربا من هيرا لحب زيوس لهذه الحورية - إلى مصر حيث كان فى استقبالها الإلهة إيزيس فى معبدها فى كانوب. Io هى الحورية التى انجبت Epafo الجد الأكبر للسلالة الملكية لكل من مصر وأرجوس من خلال الأخوين Egitto وdanao. هذا الموضوع لابد وأنه ابتكر فى الإسكندرية من أجل البلاط الملكى البطلمى لاضفاء الشرعية على حكم البطالمة فى مصر على أساس تأصيل الجذور الأولى والواحدة للشعبين المقدونى والمصرى ولاشك أن أصل هذه الصورة ترجع إلى فنان سكندرى من القرن الثالث ق.م. فى هذه اللوحة صورت الربة إيزيس وهى تأخذ بيد الحورية Io المصورة فوق صخور كانوب وإيزيس مصورة هنا بالشعر المصفف فى بوكلات على الكتف وحول ذراعها الكوبرا وأسفل قدميها التمساح بينما فى الخلف الكهنة للايحاء بحدوث المنظر داخل المعبد ذاته.

أيضا كمثال على تصوير الحياة اليومية تلك اللوحة الرئيسية التى تصور اللحظات السابقة لحفل موسيقى، عثر عليها فى بومبى وتعتبر من خصائص الأسلوب الثالث بتصوير اللحظات الفاصلة فى المواقف (صورة ٦٣). فى وسط صالة معمدة تجلس شابة على أريكة وتمسك بيدها اليسرى قيثارة، بينما تضبط بيدها اليمنى أوتار آلة الهارب الصغير الموضوع على الأريكة. حول الشابة مصور ثلاث شابات أخريات تعكس نظراتهن الترقب والقلق خوفا من أن تبدأ الحفلة الموسيقية دون أن يكن مستعدات لها بعد - لابد أن أصل هذه اللوحة من العصر الهلنستى الذى بدأ معه تصوير الحياة اليومية.

إذا كانت نسخ اللوحات الكلاسيكية والهلنستية فى اللوحة الرئيسية بالأسلوب الثالث لبومبى قد حفظت لنا هذا التراث الضخم من فن التصوير الإغريقى، فقد ارتبط بنفس هذا الأسلوب تصوير الحدائق، ومن الأمثلة على هذه النوعية من التصوير نجده فى منزل ليفيا الموجود بالقرب من روما عند الـ Prima Porta (صورة ٦٤).

تصوير الحدائق :

إحدى الحجرات الثلاث بهذا المنزل الذى يرجع للعصر الأوغسطى صورت جدرانها الأربعة بمنظر الحدائق الغناء الثرية بأشجارها المثمرة من الفواكه والتى نقلت الحديقة إلى داخل الحجرة. خلفية المنظر كالعادة باللون الأزرق للإيحاء بالسماء المفتوحة، والأشجار الكثيرة المحملة بالفواكه والحشائش ملونين باللون الأخضر القوى، بينما استخدمت الألوان الفاتحة للفواكه والطيور مما ضاعف من الشعور بعمق المنظور خاصة مع استخدام الفنان لسياج قصير أسفل الجدار لتحقيق المزيد من العمق فى هذا المنظر. لاشك وأن هذه الحديقة بفيلا ليفيا تترجم حب الطبيعة السائد فى العصر الأوغسطى والتى ليس لها نظير فى الفن اليونانى؟ ولذلك يعتقد بأن مبتكر مناظر الحدائق هو الفنان الرومانى الشهير Studius الذى أشار إليه بلينيوس بمهارته فى تصوير المناظر الطبيعية[٤٩].

بالمتحف القومى بنابولى يوجد جزءان من جدار يبدو أنهما ينتميان لنفس الحجرة التى عثر عليها فى منطقة الفيزوف (صورة ٦٥و ٦٦). فى اللوحة ٦٥ وكالعادة مصور سياج معدنى قصير ترى خلفه حديقة مليئة بالأغصان المتشابكة التى يمكن أن نرى من بينها نبات الهدرا Edera (العليقة) وهو نبات شائع تصويره فى الفن القديم، إلا أنه بالإضافة لذلك فإنه مرتبط بالعالم الديونيسى، كما يرى بين النباتات نبات الـ Lauro (الغار) وأشجار مليئة بالفواكه للرمز للخير والسعادة. يقف على السياج طاووس بألوان ريشه البراقة وهو طائر يرمز للجنة ومن مخصصات الإلهة هيدرا. خلف السياج تقف حمامة فوق لوحة مصور بداخلها قناع مسرح تراجيدى. من المعروف أن الحمامة هى الطائر المقدس لفينوس ورمز للاخلاص فى الزواج. فى العادة وعند تصوير الحدائق أن تصور معها رموز مأخوذة من الحلقة الديونيسية وأفروديت فكل من الإلهين مرتبط بالسعادة الأبدية. فى اللوحة الأخرى مصور طائر يقف فوق سياج يرى من خلفه نباتات وأشجار مليئة بالفواكه. الطائر مصور باللون الأزرق وجزء من الصدر والرقبة باللون الأحمر[٥٠]. هاتان اللوحتان تنتميان للفترة ما بين ٢٠ - ٤٠ م.

مثال آخر على حب تصوير الحدائق على جدار فيلا Varano بمدينة ستابيا Stabia فى كمبانيا (صورة ٦٥). صورت فى هذا المثال شابة تبدو وكأنها فى الأحلام مصورة وهى تبتعد بحركة رشيقة وبقدمين عاريتين حيث تتطاير ملابسها إلى الوراء. الشابة تستدير بجانب وجهها لكى تقطف زهرة صغيرة من شجرة قصيرة بحركة رشيقة للغاية. ليس من المعروف إن كانت هذه السيدة تمثل شخصية حقيقية أو إلهة أو حورية. لابد وأن هذه الصورة مأخوذة من أصل كلاسيكى وإن كنا نجهل اسم الفنان مبتكر هذه اللوحة الرائعة التى يمكن أن نطلق عليها اسم روح الربيع.

تصوير البيئة النيلية :

إذا كان تصوير الحدائق على جدران الحجرات من مميزات الأسلوب الثالث لبومبى فإن تصوير العناصر المصرية والبيئة النيلية قد انتشرت بشكل خاص فى الأفاريز أو فى لوحات دخلت ضمن عناصر هذا الأسلوب وكمثال على ذلك لوحتان عثر عليهما فى بومبى فى المنطقة الثامنة ومحفوظتان بالمتحف القومى بنابولى (صورة ٦٦ و ٦٧) كلا المنظرين يصور أقزاما منهمكين فى معركة ضد التماسيح وأفراس النهر وهو ما يعرف باسم المناظر النيلية المأخوذة من البيئة المصرية والتى لم تقتصر فقط على التصوير الجدارى ولكن أيضا فى لوحات الموزايكو الرومانى لحب الرومان للبيئة الغريبة عن بيئتهم. تصوير الأقزام عرف من العصر الأرخى عند صور الأقزام فى معركة ضد الـ gru (نوع من الطيور المهاجرة كبيرة الحجم) وهذه الطيور صورت وكأنها العدو التقليدى للأقزام. فى العصر الهلنستى صور الأقزام وخاصة فى الفن السكندرى كجنس مختلف فى الشكل عن الأجناس الأخرى، حيث ارتبط هذا الجنس بالبيئة المصرية نظرا لامتداد النيل حتى أواسط أفريقية حيث توجد الأجناس الزنجية سوداء البشرة وكذلك الأقزام. تصور الأقزام فى العادة وحولها مياه النيل حيث توجد تلك الحيوانات الضارية مثل التماسيح وأفراس النهر. المنظر المصور فى الصورة ٦٦ ممثل فى العمق منها مجموعة من الجزر الصغيرة مقام عليها معابد تتقدمها تماثيل، كما صور فى العمق قاعدة مقام فوقها هيكل. وإلى اليسار من المشهد مصور أحد الأقزام يقف فى مواجهة تمساح ويهاجمه بأداة غير معروفة، بينما مصور فى الجانب الأيمن تمساح يجره ثلاثة أقزام بواسطة الحبال بينما يمتطى ظهره قزم رابع. مصور فى الجزء العلوى الأيمن من المشهد قزم فوق ظهر فرس النهر يهاجمه برمح، فى الوقت الذى يهاجم فيه هذا الفرس زورقا به قزمان أحدهما على وشك أن يبتلعه الفرس، بينما يقف القزم الثانى بعيدا خوفا من هذا الحيوان الضارى. أحد الأقزام يسبح فى المياه بينما صور آخر مقتولا فى المياه. فى أقصى العمق فى أعلى المشهد من جهة اليمين مصور قارب به بعض الرجال ذوى الحجم الطبيعى.

المنظر الثانى فى صورة ٦٧ يصور مشهدا آخر من المشاهد النيلية حيث صور الأقزام فوق شاطئ لنهر ما ترى فى مياهه فى الجانب الأيسر من المشهد سفينة محملة بالأنفورات الخاصة بالنبيذ يحرسها قزم مدجج بالسلاح. يخرج من المياه فرس نهر ليلتهم أحد الأقزام الذى يحاول قزم آخر تخليصه بدون جدوى، فى الوقت الذى يعتلى ظهر نفس هذا الحيوان قزم ثالث يحاول إصابة رأس فرس النهر باستخدام آنية للشرب معدنية ربما أخذها من فوق المائدة التى تتوسط المنظر. فى وسط اللوحة وتحت ظلال خيمة مصور سرير يجلس فوقه خمسة أقزام يتجهون بأبصارهم نحو الأمام حيث توجد مائدة مستديرة أمامها رجل وامرأة من الأقزام يمارسان الحب على صوت الفلوت الذى يعزفه قزم جالس على قطعة خشبية - السيدة مميزة بأكليل من الأزهار يطوق رأسها. من جهة اليمين من المشهد يقترب قزم فى حركة راقصة وفى يده اليسرى فلوت بينما يرفع اليمنى بعصى أخرى يمسك بطرفها قزم يقف وراءه، بينما يتبع القزم الراقص طائر أبو قردان. فى أقصى اليمين من المشهد مصور سيدتان من الأقزام تتبادلان الحديث وفى خلفيتهما مبنى وعمود مرتفع فوقه ثلاثة تماثيل وتلتف شجرة حول هذا العمود.

تصوير الطبيعة الساكنة :

إذا كان تصوير الحدائق والعناصر المصرية شائعا فى الأسلوب الثالث، فإن أيضا لوحات الطبيعة الساكنة natura morta التى ادخلت داخل عناصر هذا الأسلوب كانت متنوعة وكثيرة للغاية، غير أن نوعية هذه اللوحات لم تقتصر فقط على الأسلوب الثالث وإنما بدأت مع الأسلوب الثانى وتعددت فى الأسلوب الثالث واستمرت أيضا فى الأسلوب الرابع، لذلك فإن استعراض تصوير تلك الطبيعة الساكنة سوف يتم كوحدة قائمة بذاتها بعد الانتهاء من استعراض الأسلوب الرابع.

الزخارف البارزة فى الأسلوب الثالث :

سبقت الإشارة إلى أن الستكو استخدم فى البداية فى التصوير الجدارى للأسلوبين الأول والثانى كعناصر مكملة للتصوير بأن تستخدم كقواعد تيجان الأعمدة أو كفواصل بين اللوحات المرسومة أو لعمل كرانيش فاصلة بين السقوف والجدران أو كأطر للوحات المرسومة المتضمنة داخل الأسلوب الثانى، أما فى الأسلوب الثالث عندما اتجهت عناصر التصوير إلى الزخرفة أصبحت هذه الزخارف البارزة تقوم هى أيضا بدور زخرفى مستقل، كذلك تضمنت صورا للأشخاص والحيوانات[٥١] إلى جانب الأشكال النباتية، وذلك على السقوف القبوية سواء فى المنازل والفيلات سواء فى المقابر حيث أحيطت هذه الأشكال بالأطر المعروفة باسم الزخارف الصندوقية (صورة ٦٨ أ ، ب) و (صورة ٦٩ أ ، ب) و (صورة ٧٠) فى الصورة ٦٨ أ الستكو على السقف القبوى بحجرة النوم E مأخوذة من المقبرة ١٨ فى الجبانة الموجودة بشارع Laurentina بأوستيا ممثل على السقف القبوى شكل نصفى لسيدة، أما الصورة ٦٩ أ، فإنها موجودة على السقف القبوى لحجرة النوم E بفيلا فارنزينا وممثل عليها تمثال نصفى لديونيسوس يعلوها لوحة أخرى بزخارف نباتية تشكيلية تتوسطها رأس الميدوزا، بينما الصورة ٦٩ ب فهى أيضا من المقبرة ١٨ بأوستيا وممثل على سقفها القبوى بالستكو الشكل الصندوقى يتوسطه تمثال نصفى لديونيسوس يعلوها لوحة أخرى صندوقية برأس من الجروتسك. الصورة ٧٠ توضح الزخارف النباتية البارزة والمنفذة بالطريقة التخطيطية على السقف القبوى لحجرة النوم E بفيلا فارنزينا. فى نفس الفيلا وعلى السقف القبوى لحجرة النوم D مصور بالزخارف البارزة أطفال أسطورية بين فروع الأوراق اللولبية بجانب الشمعدانات (صورة ٧١). تنوعت الزخارف البارزة الصندوقية والتى كانت تأخذ فى العادة الأشكال الهندسية للمربع والمستطيل إلى أشكال أخرى هندسية جديدة مثل المثلث أو الأشكال المضلعة السداسية أو الثمانية، وبالتالى أفسحت هذه الأشكال الجديدة المجال

للمزيد من التنوع فى العناصر الزخرفية داخل هذه الأشكال. عادة ما كانت زخارف الستكو فوق السقوف القبوية قليلة البروز، كما كانت تفصيلات هذه الزخارف تتم عن طريق التشكيل ببروز قليل للغاية، إذ اقتصر البروز فى التشكيل على الصور البشرية فقط مما أضفى الكثير من الحيوية على الشكل الزخرفى فى مجمله، وكمثال على هذا الاتجاه الزخرفة البارزة على السقف القبوى لحجرة النوم D بفيلا فارنزينا حيث مثلت السيدة الواقفة ببروز ملحوظ، أما بقية التفصيلات مثل الأجنحة واللولبيات النباتية فإنها شكلت ببروز قليل للغاية يكاد أن يكون مسطحا (صورة ٧٢).

كان عدد صور الأشخاص فى البداية محدودا للغاية، ثم تضاعف هذا العدد بعد ذلك مع تطور وازدهار الأسلوب الثالث لبومبى، حيث تنوعت صور الأشخاص ما بين حقيقية وخيالية مرتبطا فى ذلك بكل مجموعة العناصر الزخرفية فى التصوير ذاته. هذا التنوع فى كل من التصوير والستكو خلق وحدة فى الأسلوب الغنى فيما بينهما، وهى وحدة ارتبطت أساسا بوحدة المركز الفنى الذى نبع منه كل من التصوير والستكو. هذه الوحدة أدت بدورها إلى مضاعفة العناصر الفنية سواء فى التصوير أم الستكو ويظهر هذا من كثرة استخدام العناصر المصرية (أزهار اللوتس - الأقزام - الحيوانات النيلية - الطيور النيلية - أشكال الجروتسك ذات الأصول السكندرية)، بالإضافة أيضا إلى عنصر الميداليات التى تتوسطها رأس الميدوزا والعناصر النباتية التخطيطية (أى التى لا تعكس المظهر الطبيعى للنبات)، بالإضافة إلى أشكال النساء الحاملات للأفاريز Cariatidi وأشكال الكرانيش ذات الموجة المتتالية[٥٣].

تعتبر الأمثلة على تصوير الموضوعات الأسطورية فى الستكو قليلة للغاية لطبيعة هذه الموضوعات التى لابد وأن يلعب الأشخاص فيها دورا هاما، فى الوقت الذى كان الاتجاه العام فى الاستكو لا يستخدم فى موضوعاته إلا عدد محدود من

الأشخاص ولغرض إضفاء الحيوية على الموضوع كما سبقت الإشارة لذلك، ولكن مع تطور الأسلوب الثالث والستكو المعاصر له بدأت تظهر فى تشكيلات الستكو الموضوعات الأسطورية فى البداية فى أمثلة نادرة[٥٤]، ثم تضاعفت هذه الموضوعات قرب نهاية القرن الأول ق.م. وبالذات فى لوحات الستكو فارنزينا حيث اكتسبت هذه الموضوعات التى زخرفت السقوف القبوية طابعا سرديا أسطوريا بنفس الخصائص المتبعة فى التصوير فى الأسلوب الثالث لبومبى. تظهر أهمية هذا العنصر السردى الأسطورى من أنه خصص لهذه الموضوعات الجزء الأقرب من الجدران وبالتالى الأكثر انخفاضا فى السقف القبوى حتى يكون الجزء الأكثر إتاحة للرؤية من بقية السقف، وكمثال على ذلك الستكو الموجود بحجرتى النوم B و D حيث شكلت مناظر من الطقوس السرية الديونيسية[٥٥]. المناظر الرعوية وإن اكتسبت أهمية فى التصوير فى الأسلوب الثالث، فإنها لعبت فى الستكو دورا محوريا وتفسيريا حتى أيضا بالنسبة للتصوير، كما أن هذه النوعية من الموضوعات خلقت المزيد من العناصر الجديدة طوال قرن من الزمان. ايضا ساد فى كل من التصوير والستكو العناصر المصرية التى لم تقتصر على الأسلوب الثالث، ولكن استمرت ايضا طوال القرن الأول الميلادى كعناصر فردية (أقزام أو حيوانات نيلية أو غيرها) أو فى شكل تكوينات موضوعية مثلما فى المنظر النيلى فى (صورة ٧٣) منزل Ceu بمدينة بومبى[٥٦].

معظم اللوحات المنفذة فى الستكو والمعاصرة للأسلوب الثالث موجودة بفيلا فارنزينا للظروف التى أحاطت بهذه الفيلا والتى سبق الإشارة إليها، بعض هذه اللوحات تقريبا كامل والبعض الآخر لم يتبق منه إلا قطع صغيرة للغاية. من بين لوحات الستكو الكاملة تلك اللوحة التى تمثل منظر طبيعى (صورة ٧٤) والمشكلة على السقف القبوى لحجرة النوم B cubicola. اللوحة تمثل بيئة صخرية يتخللها مجرى نهرى. إلى اليسار من المشهد ممثل برج مرتفع مسقوف

بسقف جمالونى أسفله توجد نوافذ مفتوحة، بينما جسم البرج ذاته محاط بالجيرلندات . البرج يتقدمه سياج مبنى من جزئين يحمل كل منهما آنية وأمام هذا السياج هرمايا بجذع برياب، بينما تظهر شجرة خلف البرج. فى الوسط مبنى مكون من مدخل معمد propileo مغلق من الجانبين يليه مبنى مستدير بنوافذ مفتوحة ويتوسط هذا المبنى المستدير عمود تعلوه آنية ضخمة، المبنى يتصل بمسطح أرضى على ضفاف النهر يعلوه كوبرى تسير عليه سيدة وطفل. إلى اليمين من الكوبرى (فى الجهة اليمنى من المنظر) يوجد برج مربع الشكل يتشابه مع البرج الموجود فى الجهة اليسرى من المنظر، إلا أنه يفتقد الجزء الجمالونى العلوى. يتقدم البرج المدخل المعمد propileo بسقف جمالونى والجوانب مفتوحة فى وسط المنظر وعلى زاوية من المسطح الأرضى ممثلة سيدة مستغرقة فى التفكير. فى الجزء السفلى من اللوحة وأسفل هذه السيدة توجد سيدتان أخرتان يقدمان الأضاحى فوق المذبح. فى الجزء الأيمن من أسفل اللوحة مصور صيادان أحدهما جالس منتبه إلى صنارة الصيد. والآخر يقف بقميص قصير وقبعة حاملا ميزان صغير فوق كتفه. بعض الأشجار ممثلة فى عمق المنظر لإضافة الحيوية على هذا المشهد الطبيعى.

لوحة أخرى على نفس السقف (صورة ٧٥) لها طابع دينى إذ تصور بدء ممارسة صبى صغير للطقوس الديونيسية: فى الجهة اليسرى من المشهد ممثل رجل عجوز تظهر من خلفه شجرة وعمود. الرجل ينحنى نحو صندوق الأسرار cista المغطى بالقماس، بينما يقف أمامه الطفل الذى سيبدأ ممارسة الطقوس الديونيسية. الصبى الذى يمسك بعصا ديونيسوس الـ thyrsos مصور وهو مغطى الرأس بقبعة ويلبس قميص قصير يظهر أسفله بنطلون. إلى الجانب الأيمن من الصبى توجد سيدة تلبس الخيتون والهيماتيون المثبت عند جنبيها، ويبدو أنها

تلمس بيدها اليمنى (المفقودة الآن) رأس الصبى، بينما تلتفت بوجهها نحو رفيقتها التى تتقدم برفق إلى الأمام وبيدها دف. بين السيدتين ممثل صندوق الأسرار الذى كانت تنحنى عليه سيدة ثالثة لم يتبق منها إلا حدود جسمها.

على نفس السقف مصور لوحة ثالثة (صورة ٧٦) ممثل فى وسطها وبالقرب من عمود ساتير شاب جالس فوق قاعدة صخرية مغطاه بجلد الماعز - الساتير ممثل من الجانب الأيمن، بينما يلتفت بوجهه ناظرا إلى أعلى نحو فرع شجرة يشده بيده اليمنى المرفوعة إلى أعلى. فى يسار المشهد يمثل طفلا واقفا - ربما يكون ديونيسوس - عارى ويمسك بيده اليمنى عصا الـ thyrsos التى تنتهى بثمرة الصنوبر، بينما يمسك بيده اليسرى دفا صغيرا. فى أقصى يسار المشهد ممثل سيدة تلبس الخيتون والهيماتيون تقف قبالة الصبى تمسك بيدها اليمنى طبق أضاحى. إلى يمين المشهد مصور ساتير يسكب النبيذ فى إناء كنثاروس وذلك من قربة يمسكها بيده، المشهد محدد من اليمين بكوم صخرى تستند عليه عصا الـ thyrsos وشرائط[٥٨].

على نفس السقف القبوى cubicola B ممثل لوحة ذات منظر طبيعى (صورة ٧٧). المنظر يصور بيئة صخرية يخترقه مجرى مائى يعلوه كوبرى تقف فوقه سيدتان تحملان أنفورتين مملوءتين بالمياه. السيدة إلى اليمين تقدم الأنفورا لرجع راكع. عند الناحية اليمنى من المشهد يوجد سياج مقدس به أعمدة تعلوها أوانى يليها من أعلى شجرة ذات مظهر طبيعى. على الجانب الأيسر من المشهد ممثل سياج مقدس آخر محدد من الأمام بأحجار غير مصقولة، يليه هيكل مقدس مفتوح وأعمدة تحيط بشجرة وعمود يعلوه آنية، بينما يكمل هذا الشكل المعمارى مبنى ضخم محاط بممر معمد[٥٩].

فـى الحجـرة الأماميـة لحجـرة النـوم cubricola D بنفـس فيـلا فارنيزينـا ممثل بالستكو على السقف القبوى لوحات بعضها مفتت والبعض الثـانى يفتقـد أجزاء من اللوحات، بينما البعض الثالث كامل ومنها اللوحـة الرئيسية والممثل فيها منظـر رعوى (صورة ٧٨). من الجانب الأيمن للوحة مصـور تـل صغير فوقـه مبنـى بـبرجين تخرج من أحدهما سيدة منحنية إلى الأمام وسيدة أخرى قبالتها تسعى للقائها، خلف هذه السيدة الأخيرة مصور عمود يعلوه آنيـة تلتـف عليـه شجرة مقدسـة. مصور فى الوسط رجلان أحدهما مصور واقفا والآخر ينحنى أمام رفيقه ويبدو أنهما يتناقشـان. فى وسط المنظـر مصور بـرج عـالى مكون مـن طابقين لـه بـاب مفتـوح مـن الجانب الأيمن منه. يتصل بالبرج مبنى آخر ذو سقف منحدر مصور أسـفله سيدة، بينمـا فـى الطرف الأيسر من المشهد مصور رجلان يتجهان نحو هذا المبنى الـذى يوجـد بداخله شجرة وعمود يعلوه هرمـا لبريـاب. فـى أقصـى اليسـار مـن أعلـى اللوحـة ممثـل سيدة تخرج من باب مبنى مقام فوق تل صغير وتوجد شجرة مقدسة.

لوحـة أخـرى فـوق نفـس السـقف (صـورة ٧٩) تصـور التقدمـة للالـه هرمابرياب، اللوحة تصور ثلاث حوريـات بـالخيتون والـهيماتيون الحوريـة الممثلة فى أقصى اليسار تحمـل فـوق رأسـها طبـق ضخـم للقرابيـن مملوء بالفواكه وتمسك بيدها اليمنى آنيـة oinochoe بينمـا تبـدو فـى خلفيتـها شجرة مورقـة - تليـها إلـى اليمين حورية ثانية تحمل جيرلنده بينما تقف فى قبالتها فى يمين المنظر وعلـى تل صخـرى الحوريـة الثالثـة تحمـل فـى يدهـا اليسـرى طبـق الأضـاحى وفـى اليمنـى شريط بينما أسـفل قدمها اليمنـى عصـا الـ thyrsos تستند علـى التلـة الصخريـة، بينمـا يبـدو خلفها فـى أقصى يميــن المنظـر هرمـا بريـاب يعلـو مذبحـا مزينـا بالجيرلندة ويبدو أن القرابين المقدمة من الحوريات أنها لهذا الإله.

اللوحة المصـورة فـى الزاويـة اليمنـى مـن هـذا السـقف القبـوى (صـورة ٨٠) تصـور منظـر لتقدمـة القرابيـن. فـى الجـانب الأيمـن مـن المشـهد مصـور شـاب مــن

الجانب بجذع عارى وجوانب ملفوفة برداء قصير مربوط عند الوسط ينفخ فى الفلوت المزدوج. توجد أمامه حورية بالخيتون والهيماتيون تنحنى على مذبح صغير وتشعل مشعلين. المذبح يغطى الجزء السفلى من عمود عليه جيرلندة، بينما يوجد مشعل ثالث مطفأ. فى الجهة اليسرى من المشهد ممثل سلينى بعصا الـ thyrsos، بينما تظهر خلف السلينى سيدة جالسة مغطاة الرأس تستند على يدها اليمنى وتراقب باهتمام تقدمة القرابين[٦٠].

على السقف القبوى للحجرة الأمامية cubicola E وفى وسط السقف المصور بالكامل بالستكو ممثل لوحتان صغيرتان بالوضع الرأسى للإلهة فيكتوريا المجنحة (صورة ٨١) فى إحدى اللوحتين فيكتوريا تدخل السيف فى غمده، بينما تمسك فى اللوحة الأخرى بخوذة. صورة إلهة النصر منفذه بالطريقة النيوأتيكية على طريقة الراقصة لكاليماخوس[٦١].

لوحة أخرى على نفس السقف للصورة السابقة مصور منظر أسطورى من المناظر المألوفة فى التصوير[٦٢]. اللوحة تصور Fetonte[٦٣] يلبس حرملة قصيرة ويمسك بيده اليسرى عصى طويلة، بينما تمتد يده اليمنى فى إشارة للحديث الدائر بينه وبين الإله أبولو الجالس إلى اليمين فوق كرسى مرتفع لابسا خيتونا طويلا ذا أكمام ومعطف ثرى بالثنيات وعلى رأس الإله التاج المشع، بينما يضع قدميه فوق مقعد للأرجل ويرفع يده اليمنى محذرا Fetonte من مغبة محاولته للوصول لهليوس. فى الناحية اليسرى مصور المعلم العجوز لابسا ملابس المتحولين ومستندا بكلتا يديه على عصا طويلة ويلبس حذاء برقبة، بينما يضع على الكتف الأيسر حرملة. كل الصور فى هذه اللوحة منفذة ببروز ملحوظ والمنظر كله ليس به علامات لتحديد المكان الذى تم به هذا اللقاء، إلا من دعامة للإشارة إلى أن المكان هو المقر الإلهى.

بالإضافة للوحات الستكو المتعددة والموجودة فوق جدران سقوف فيلا فارنزنيا، هناك مثال آخر للستكو من العصر الجوليوكلاودى يوجد فى البازيلكا السفلية بالقرب من الـ Porta Maggiore بروما (صورة ٨٢). السقف مقسم إلى لوحات متعددة تأخذ الشكل المربع أو المستطيل ومحاطة بأطر مختلفة. المشاهد المصورة داخل هذه اللوحات تصور أساطير مختلفة تفسيراتها غير واضحة يتوسطها لوحة تمثل خطف جانيميدس بواسطة إيروس بدلا من النسر، خطف Leucipide، تحرير جيسون - جيسون وميديا، هرقل و Esperide، عقاب Danaidi، مناظر دينية مثل تقدمة القرابين من أتباع باخوس، مناظر من أفريقية بها أقزام، مشاهد ألعاب، مسابقات بين أطفال. الصور كانت تتوسطها صورة الإلهة فيكتوريا بجانب شمعدان أو وجوه الجورجون. باختصار يمكن القول ان المشاهد فوق هذا السقف تجمع ما بين عناصر حقيقية وأسطورية منفذة بالأسلوب التأثيرى الأنيق الذى رأيناه مستخدما فى فيلا فارنزينا[٦٤].

هذا الأرشيف الضخم من العناصر الزخرفية التى صاحبت الأسلوب الثالث منذ الربع الأخير من القرن الأول ق.م. واستمرت حتى منتصف القرن الأول الميلادى صاحبت معها تطورا فى نفس هذه العناصر الزخرفية بتشكيلات مبتكرة أضفت المزيد من الخيال والرقة والجمال على الجدران المصورة مما أكسب هذه الجدران مظهر الجدران المغطاة بالسجاجيد الشرقية على حسب العادة الهلنستية، كما كان دافعا لتطور فن آخر هو فن الزخارف البارزة. التطور المستمر والبطئ للأسلوب الثالث وصل إلى ذروته فى منتصف القرن الأول الميلادى - أى فى عصر كلوديوس - لكى تظهر عناصر فنية جديدة ظهرت لأول مرة فى عصر نيرون وكانت هذه العناصر الجديدة إيذانا لأسلوب جديد عرف باسم الأسلوب الرابع.

الأسلوب الرابع لبومبى :

سبقت الإشارة إلى التطور الضخم الذى صاحب الأسلوب الثالث منذ الربع الأخير من القرن الأول ق.م. وحتى منتصف القرن الأول الميلادى، وبالرغم من تعدد العناصر الزخرفية فى هذا الأسلوب وبالرغم من الابتكارات التى تمت فيه، إلا أن هذا الأسلوب تغير مضمونه منذ نهاية عصر كلوديوس لكى يسود فى فن التصوير الجدارى أسلوب جديد هو الأسلوب الرابع لبومبى.

الأسلوب الرابع فى بداياته أى فى الفترة المعاصرة لنيرون ظل متأثرا بالأسلوب الثالث فى استخدام العناصر الزخرفية الخيالية وفى الخلفية ذات اللون الموحد التى حولت الجدار كما لو كان سجادة شرقية، إلا أن التجديد فى الأسلوب الرابع يظهر فى استخدام اللون الذهبى لتصوير الأعمدة، الشمعدانات والكرانيش بدلا من اللون الأبيض فى الأسلوب الثالث، كما أن تصوير المقصورة لم يعد قاصرا على طابق واحد وإنما صورت المقاصير فى طابقين واستخدم فيها الألوان الأحمر والأصفر والأزرق والأسود، أما بالنسبة للأشخاص فقد استخدم لتصويرهم ألوان براقة خاصة وأن الشخصيات المصورة فى هذا الأسلوب تعكس الطابع البطولى - الأسطورى. لم يقتصر تأثر الأسلوب الرابع فى بداياته بالأسلوب الثالث فقط ولكن تأثر أيضا بالأسلوب الثانى بمشاهده المعمارية المرتبطة به، إلا أن هذه المشاهد المعمارية نفذت برؤية خيالية مغايرة للرؤية الإنشائية فى الأسلوب الثانى بمعنى أن النسب بين أجزاء المبنى المعمارى لم تعد تعكس الواقع، وفى نفس الوقت أصبحت هذه العناصر المعمارية عناصر فاصلة للجدار المصور.

صاحب هذا الأسلوب أيضا تطور فى عناصره خاصة خلال العصر الفلافى إذ بدأت العناصر المعمارية تسود عناصر زخرفة السجاجيد وتطورت بحيث أصبحت هذه العناصر أشبه ما تكون بواجهة مسرحية تمتد بعرض الجدار حيث صورت مشاهد حقيقية مسرحية بالشخصيات التى تقوم بالتمثيل فى هذه

المشاهد، وكمثال منزل Apollo الذى يصور Apollo مع Marsia وكمنزل Pinaris Cevale وأخيرا العمارة فى البالسترا الموجودة بالمنطقة الثامنة فى بومبى. فى هذه المرحلة ابتعد الأسلوب الرابع إذن عن الأسلوب الثالث واقترب من الأسلوب الثانى وإن كان من خلال الذوق الفنى للأسلوب الثالث.

يلاحظ فى الواقع أن مناظر الأسلوب الرابع سواء قطعة داخل إطار الجدار أى بتلوين الخلفية بلون واحد، أو كانت مفتوحة جزئيا أو كليا فإنها تتأرجح ما بين الأسلوب الثالث والثانى، وأيضا يلاحظ فى الأسلوب الرابع استخدام الكرانيش البارزة من الستكو لفصل الجدران عن السقف. هذه الكرانيش كانت فى البداية مستوية وخالية من الزخارف وبيضاء اللون ثم أصبحت تزخرف بنبات النخيل واللوتس ولونت بالأحمر والأزرق. أيضا فى هذا الأسلوب لم تقتصر لوحات الستكو فقط على السقف وإنما سادت جدران بأكملها بالإضافة إلى السقوف، وهو أمر مغاير للأسلوب الثالث الذى لم تستخدم على جدرانه الزخارف البارزة لتعارضها مع طابع السجاجيد العام المميز للأسلوب الثالث.

استمرت أيضا فى هذا الأسلوب المشاهد النيلية الخاصة بالأقزام والمناظر البيئية الخلوية خاصة فوق جدران حدائق القصور، والمناظر الخنوية الأسطورية فوق جدران العمق للأفنية المكشوفة.

أيضا ساد فى هذا الأسلوب تصوير الحدائق وإن كانت فى بعض أمثلتها صورت وبداخلها حيوانات ضارية مما يبعدها عن مضمون الـ Paradeisoi الذى كان سائدا فى تصوير الحدائق فى الأسلوب الثانى، كما ساد فى هذا الأسلوب تصوير شكل لوحات مستقلة بعضها ذات مستوى فنى كبير كما كان الحال فى الأسلوب الثالث، إلا أن التجديد فى مثل هذه اللوحات هى إدخال أشياء حقيقية من البيئة المحلية مثل أشكال الأوانى المحلية أو غيرها من الأشياء المرتبطة بالمجتمع

الرومانى وبالتالى بعدت هذه النوعية من التصوير عن العادة الهلنستية فى ارتباط هذه المأكولات وغيرها فى المعابد أو كهدايا فى الضيافة xenia[٦٥].

المرحلة الأولى من الأسلوب الرابع تظهر على جدران قصر نيرون Domus Transitoria (صورة ٨٣) والقصر الآخر المعروف باسم Domus Aurea حيث استخدم التصوير والستكو معا لأول مرة واللذان يختلفان من حيث الثراء والأناقة عن بقية الفيلات والمنازل وحتى الأكثر ثراءا. لقد تم رفع ما تبقى من الصور الجدارية عن منزل Domus Transitoria وحفظت فى متحف البلاتين. هذه الصور كانت تزين السقف القبوى وهى عبارة عن لوحات محاطة بكرانيش مزينة بعناصر دائرية بعضها مرسوم والبعض الآخر بالستكو. مشاهد اللوحات الصغيرة ذات موضوعات مأخوذة من الحلقة الهوميرية حيث استخدم بها عدد محدود من الأشخاص اتخذوا فى هذه المشاهد شكل التماثيل، بالإضافة إلى موضوعات أخرى أسطورية. كل هذه الصور سواء فى الـ Domus Transitoria أو Domus Aurea تنسب إلى الفنان Fabullus الذى أشار إليه بلينيوس قائلا بمناسبة التصوير على جدران المنازل " أن جدران هذا القصر كانت بمثابة السجن لفن Fabullus " (pl. XXXV, 120) وأنه لم يرسم خارج نطاق هذا القصر. يستطرد بلينيوس قائلا أن Fabullus كان يرسم لساعات قليلة يوميا وبأناقة واجلال حيث كان حريصا على وضع التوجا على كتفيه. بلينيوس يذكر أن Fabullus رسم صورة لمينرفا تنظر إلى المشاهد أينما كان واقفا غير أن بلينيوس يصف فن Fabullus بأنه "ثقيل وصارم إلا أنه فى نفس الوقت نضير وندى" ويبدو أن بلينيوس عندما وصف فن Fabullus بأنه ثقيل وصارم إنما كان ما يقصده بلينيوس من هذا الوصف كان بشأن الفنان ذاته الذى لم يكن يرسم إلا لسويعات محدودة يوميا وهو لابس للتوجا وأن نوعية رسوماته كانت ملكية مخصصة للبلاط الإمبراطورى إذ أنها مستمدة من موضوعات أسطورية، كما يقصد بذلك شكل

التماثيل الذى اتخذته شخصياته المصورة، أما بالنسبة لوصف فن Fa bullus بأنه نضير وندى Floridus ac unidus فإن بلينيوس يقصد بها نوعيات ألوانه التى تجمع بين تعدد الألوان وحيويتها، إذ أن هذا الفنان استخدام ألوان الأزرق والذهبى وجميع درجات الأحمر فى تصوير نفذ بالتمبرا فى معظمه وليس بالفريسكو.

التصوير الجدارى للمنزل الذهبى الذى انقذت بعض حجراته من الحريق الذى تعرض له فى ٨٠م.، ومن الردم الذى قام به دومتسيان لإقامة حمامات عامة مكانه لم تتم إلا فى عصر تراجان[٦٦]، هذا التصوير يعكس خصائص الأسلوب الرابع فى تأثره أحيانا بالأسلوب الثالث الزخرفى وأحيانا أخرى بالأسلوب الثانى المعمارى وإن كان بلغة جديدة. أحد السقوف القبوية بهذا المنزل الذهبى (صورة ٨٤) المتميز بالزخارف المحصورة فى مستطيلات على خلفية بلون واحد مما يكسبها الشكل المسطح، فلم يعد هناك خلفيات خلوية أو معمارية أو أشكال حدائق إذ أصبح السقف مفتوحا فى كل جزء منه للصور الصغيرة الخيالية أو صور الحيوانات أو الطيور الواقفة على خط صغير يمثل الأرض أو تمثل تلك الطيور طائرة بين فروع النباتات، وبشكل ما فإن الزخارف فوق هذا السقف تتشابه إلى حد ما مع الزخارف البارزة فوق السقف القبوى للبازيليكا أسفل porta maggiore من عصر كاليجولا والسابق الإشارة إليه.

فى نفس القصر التصوير الجدارى بحجرة أخرى يوضح تأثر الأسلوب الرابع بالأسلوب الثانى المعمارى (صورة ٨٥) حيث ظلت الأعمدة عنصرا هاما فى التقسيم وإن كانت فى هذا الأسلوب قد استخدمت لتكوين تشكيلات أكثر تعقيدا، فى الوقت الذى أصبحت فيه الجدران تقسم إلى عدة مستويات. العناصر الضخمة المعمارية فى الأسلوب الثانى قامت بنفس الدور أى بخداع النظر عن طريق فتح آفاق الجدار لعدة آفاق فى المنظور، ولكن فى نفس الوقت لم تعد هذه العناصر المعمارية تحاكى الواقع، بل ترك المجال لتحقيق منظور خيالى يعكس الوضع الذى كانت عليه فى الأسلوب الثانى.

مثال آخر يوضح الاتجاه المعمارى فى قصر نيرون نجده فى الحجرة ٥٥ من المنزل الذهبى (صورة ٨٦) والمعروفة فقط الآن من رسم تم لها فى القرن السابع عشر[٦٧]. توضح أن الجزء السفلى الذى يصل تقريبا إلى ثلث ارتفاع الجدار مغطى كله باللوحات المرمرية المتعددة الألوان ٠بعض الحجرات كانت جدرانها مكسية بالكامل بتلك اللوحات المرمرية التى تعكس الثراء الفاحش الذى نفذ به هذا القصر)، بينما يعلو هذا الإفريز التصوير الجدارى الذى يصور مقاصير متتالية بطول الجدران وفى طابقين السفلى منهما يفتح على مناظر طبيعية تتوسطها صور أشخاص (ساتير أو شخصيات ديونيسية أو شعراء أو فلاسفة)، بينما المقاصير فى الدور العلوى مزينة بالجيرلندات وصور صغيرة، فى الجزء العلوى من الجدار لوحات بها شخصيات مصورة على هيئة تماثيل.

بالرغم من تعدد التصوير الجدارى وزخارف السقوف فى المنزل الذهبى، إلا أن أجمل أمثلة هذا التصوير هو القبو المذهب الذى لم يتبق منه إلا الرسم الحديث، والذى يوضح أن مساحة القبو قسمت إلى أقسام دائرية وأخرى مستطيلة تحيط بها خطوط بارزة من الستكو والمزينة بأوراق النباتات، بينما فى داخلها لوحات صغيرة وأشكال أخرى بيضاوية مزينة بأشكال هندسية (صورة ٨٧). أهم اللوحات الموجودة فوق هذا السقف هما اللوحة المتوسطة للقبو والتى تمثل جانيميديس وزيوس يطيران فوق الغمام وزيوس على شكل نسر، لوحات أخرى تمثل مناظر من أساطير ديونيسوس ولوحات أخرى من الصعب تفسير تفصيلاتها.

هذا الأسلوب الجديد سرعان ما انتشر أيضا على جدران منازل وفيلات مدينة بومبى نظرا للدمار الذى أصاب العديد من هذه الفيلات والمنازل بعد زلزال عام ٦٣م. حيث أعيد بناء ما دمر من هذه المبانى، ويمكن القول أن الأسلوب الرابع انتشر خلال العصر الفلافى.

أقدم الأمثلة على الأسلوب الرابع نجدها فى منزل Dei Vetti الذى أعيد بناؤه بعد الزلزال مباشرة والذى تعكس صوره الجدارية المصورة بالأسلوب الرابع عناصر من الأسلوب الثالث الزخرفية الطابع وعناصر معمارية مستمدة من الأسلوب الثانى فوق جدران الأتريوم ظهرت التجديدات بالنسبة للأسلوب الثالث حيث تم تقسيم الجدار عن طريق شمعدانات تنبثق من الأزهار يحاورها واجهات معمارية معقدة تتخللها المشكاوات، بينما فقد الإفريز السفلى وظيفته الأصلية كجزء انشائى من الجدار لكى تفتح فيه نوافذ تظهر منها أشكال نصفية لأشخاص أو مشاهد لأطفال أسطورية. أيضا فى الحجرة الملحقة بالفناء المكشوف أى حجرة الطعام يلاحظ أن الجدران فى المنطقة الوسطى من هذه الحجرة ذات الخلفية القرمزية مقسمة بواسطة دعامات، بينما الإفريز السفلى مصور به الأطفال الأسطورية فى مختلف الأعمال (كما سيأتى ذكر ذلك لاحقا)، وفى الجزء العلوى يظهر الاتجاه المعمارى المستمد من الأسلوب الثانى حيث صورت أعمدة بلون فاتح يليها أفنية معمدة خلفها بلون قاتم تتحرك فى وسطها صور من الحلقة الديونيسية. يتميز التصوير الجدارى بهذا المنزل بمستوى فنى رفيع حيث صورت مجموعة من الأطفال الأسطورية والبسيخى تقوم بأعمال مرهقة مرتبطة فى الواقع بالرجال مثل أعمال النجارة والحدادة وتحضير العطور وبيع الأقمشة كل هذا بطريقة المنمنمات أى بالأشكال الصغيرة على خلفيات موحدة اللون وقاتمة. تتركز هذه الصور على جدران الأتريوم والحجرة الملحقة بالفناء المكشوف. فوق جدران الأتريوم وعلى خلفية سوداء صورت مشاهد حيوية للايروس وهم يمتطون التيس أو يقودون الحيوانات البحرية فى البحر، أو صور للبسيخى وهن يقطفن الفاكهة، مناظر للكلاب يهاجمون غزلان أو يقودون خنازير وكلها عناصر مأخوذة من عالم أسطورى خيالى. هذا العالم يظهر وبشكل واضح جميل على جدران الحجرة الملحقة بالفناء المكشوف حيث استخدم الفنان فى الجزء الرئيسى من الجدار اللون الأبيض للأشكال المصورة وابراز هذه الأشكال استخدم للخلفية اللون

القرمزى، بينما استخدم اللون الأسود فى شكل شرائط لفصل المشاهد مما أعطى هذه الصور شكل المنحوتات البارزة فى الكاميو. فى الجزء السفلى من الجدار فى هذه الحجرة وعلى خلفية سوداء صور الفنان بشكل واقعى جميع الأعمال المرتبطة بالحرف مثل تصنيع الذهب أو جمع ثمار العنب أو بيع الزهور أو تصنيع العطور (صورة ٨٨) أو أعمال النجارة أو فى أعمال السيرك. فى نفس الحجرة وفوق الجزء العلوى من الجدار مصور على خلفية فاتحة ووسط عناصر معمارية شخصيات من الحلقة الديونيسية مثل ديونيسوس وبان وساتير وحوريات وشعراء وشاعرات وكلها أشكال مأخوذة من أرشيف الفن الهلنستى إلا أن طريقة التصوير ترتبط بالأحلام[٦٨].

هذا الاتجاه فى الجمع بين الصور المسطحة (التى لا يسعى الفنان فيها لعمل عدة أبعاد فى عمق المنظور مثل صور الأطفال الأسطورية) وبين الصور ذات الأبعاد المتعددة (مثل الأشكال المعمارية وما يرى من خلالها من أبعاد فى عمق المنظور) تظهر أيضا فى أمثلة أخرى فوق جدران منازل وفيلات مدينة بومبى.

كمثال على التطور فى هذا الأسلوب التصوير على جدران حجرة النوم بمنزل Ceriale (صورة ٨٩). زخرفت هذه الجدران بعناصر معمارية ترتبط بشكل ملحوظ بالواجهات المسرحية Frons scaenae حيث تظهر فى خلفية المنظر الأبواب الثلاثة الرئيسية فى الوسط الباب الرئيسى regia الذى يسبقه درج ومحاط بعناصر معمارية تبرز العمق فى المنظور، بينما شكل البابان الجانبيان hospitales على شكل شرفات مزينة بالستائر، صور الممثلون وهم يؤدون أدوارهم على خشبة المسرح الـ Pulpitum أو فى مدخل الباب الرئيسى. يظهر أن هذا المنظر يصور مشهدا من مسرحية ايفيجينا فى طروادة ويلاحظ فى التصوير غلبة الطابع المعمارى مع بقاء العناصر الزخرفية الرفيعة مثل فروع النباتات والجيرلندات وغيرها من العناصر الزخرفية التى كانت موجودة فى الأسلوب الثالث[٦٩].

مثال آخر على تأثير عمارة المسرح على الاتجاه العمارة فى الأسلوب الرابع نجده فى مثال من هركلانوم والمحفوظ الآن بالمتحف القومى بنابولى (صورة ٩٠) الذى يوضح الاتجاه الخيالى فى العمارة، وتحقيق تعدد الأبعاد فى عمق المنظور عن طريق فتح أبواب ونوافذ، وفى استمرارية العناصر الخيالية والشمعدانات المنبثقة من عناصر نباتية.

مثال آخر على هذا الأسلوب الجديد وعناصره نجده على جدران الساحة الرياضية Palestra فى بومبى (صورة ٩١) يلاحظ هنا أن الإفريز السفلى مقسم إلى لوحات مستطيلة بعضها مصور بالمنظور والبعض الآخر مسطح. هذه اللوحات مزخرفة بالدرافيل المصور أمامها شخصيات تبدو وكأنها تماثيل للإله ديونيسوس وأتباعه من الحوريات، يعلو هذا الإفريز الجدار المقسم عن طريق العناصر المعمارية إلى ثلاثة أقسام صور بداخلها مقصورات معمارية نجح الفنان بتصويرها بأبعادها المتعددة فى عمق المنظور، وداخل هذه الأشكال المعمارية صور الفنان الرياضيين فى أوضاع متعددة.

مثال آخر على كيفية فقدان المبانى المعمارية لوظيفتها الأساسية وفتحها على آفاق أبعد حتى فى المقصورة الوسطى نجده فوق جدران منزل Della caccia antica (صورة ٩٢)، حيث مثلت المقصورة الوسطى وجدرانها الخلفية مفتوحة على مبانى أخرى مفتوحة بدورها على الهواء، بينما صور على جانبى المقصورة جزءان معماريان بارزان إلى الأمام يليهما جانبان آخران فى مستوى أبعد من منظور المقصورة الرئيسية. الجزء السفلى من الجدار مقسم بواسطة الأعمدة والـ cartiatidi إلى لوحات صغيرة ذات خلفية سوداء تتخللها زخارف نباتية وأوانى معدنية وبعض الصور الأسطورية، وفى أعلى الجدار مصور نافذة مفتوحة يرى فى وسطها شخصيتان، بينما على جانبى النافذة مبانى معمارية بارزة وجدار مبنى

بطريقة الـ opus isodomus. الأشخاص المصورين أمام المبنى يظهرون كما لو كانوا على خشبة المسرح يقومون بأدوارهم فى كوميديا أو تراجيديا ما. هذا المثال يعكس بدوره تأثير المسرح على الأسلوب الرابع الذى يعكس فى هذا المثال مبانى معمارية تبعد فى مظهرها عن المبانى الحقيقية[٧٠].

مثال على المرحلة المتقدمة من الأسلوب الرابع التى استخدمت فيها الأشكال المعمارية المفتوحة على الفضاء الخارجى حيث فقدت مقاييسها وشكلها الحقيقى نجدها فى التصوير الجدارى بحمامات stabiane بمدينة بومبى. فوق جدران الفناء المكشوف بهذه الحمامات صورت على الجدران مقصورات متتالية وفى دورين ذات أشكال مختلفة بعضها بارز إلى الأمام وهى المقصورة الرئيسية وبعضها الآخر يتراجع إلى الخلف. المقصورات مفتوحة من الخلف لكى ترى من خلالها مناظر أخرى أو ليصور بها أشخاص يبدون كالتماثيل (صورة ٩٢). على جانبى المقصورة العليا الرئيسية مصورة إلهة النصر الطائرة. عموما فإنه فى هذا المثال يلاحظ أن الأشكال المعمارية مفتوحة على الهواء وفاقدة لوظيفتها المعمارية لكى تكتسب الطابع الخيالى، بالإضافة إلى بقاء العناصر الزخرفية الرفيعة فوق اللوحات المصورة بأسفل الجدار، وكلها عناصر توضح مميزات الأسلوب الرابع.

اللوحات المصورة فى الأسلوب الرابع :

استمر فى الأسلوب الرابع أيضا تصوير اللوحات الأسطورية ذات الأصول الكلاسيكية والهلنستية والتى تضمنتها الأشكال المعمارية. بعض هذه الصور حاكت أصولها القديمة والبعض الآخر أدخلت عليها تجديدات أملتها ظروف العصر بينما البعض الثالث أعيد تشكيلها من جديد. على أى الأحوال انتشرت هذه اللوحات التى تعكس الثقافة الإغريقية فى كل طبقات المجتمع ولم تعد قاصرة على الطبقة المثقفة من المجتمع الرومانى ولذلك تغيرت هذه اللوحات فى مضمونها ولم ينتبه

لهذا التغير أصحاب الفيلات والمنازل الذين كـانوا يفتقرون لهذه الثقافة، وبالتـالى لمدلولات هذه اللوحات والمعانى الضمنية التى تميزت بها فى السابق؛ فمثلاً عند تصوير أفروديت صورت بالتسريحة الفلافية إذ شكل الشعر فى شكل حلقات حلزونية كما أنها لم تتبع المقاييس المعروفة فى نسب الجسم، بالإضافة إلى أنها لم تحظ بنفس الصقل والتلميع الذى كانت عليه نظرا لأنها كانت مقدمة لعملاء أميين حريصين على زخرفة جدران منازلهم التى يعيشون بها أكثر من حرصهم على المعانى الموجودة فى الأعمال الفنية الإغريقية، حتى وإن كانت هذه الأعمال الفنية فى شكل لوحات تحقق الزخرفة فى التصوير الجدارى. لقد انتشر فى هذه اللوحات الموضوعات المرتبطة بالتحولات المذكورة فى أدب أوفيد وخاصة بالنسبة لتحولات الأبطال والبطلات عند لمس الآلهة لهم. هذه الموضوعات أرضت أذواق سكان بومبى، إذ اعتقد هؤلاء السكان أنهم بتصويرهم مثل هذه الموضوعات قد عوضوا ما يفتقدوه من الثقافة الإغريقية. كمثال على ذلك انتشار موضوعات Narciso ودافنى وEndimone الذين تكرر تصويرهم فوق جدران بومبى دون أن تكون تلك اللوحات ذات مستوى فنى خاص، إلا أنها تعتبر دلالة على انتشار نوعية معينة ثقافية فى وسط قطاع اجتماعى ضخم.

من اللوحات التى تنتمى للأسلوب الرابع اللوحة المرسومة على جدار العمق من الفناء المكشوف بمنزل فينوس فى القوقعة Venere in conchiglia فى بومبى والذى تم الكشف عنه فى منتصف القرن الماضى (صورة ٩٤). فى هذه الصورة الإلهة ممثلة وهى عارية تسبح فى قوقعتها تمسك بيدها اليمنى مروحة ويلتف على ساعدها طرف الطرحة بينما تمسك بيدها اليسرى الطرف الآخر من الطرحة المتطايرة خلفها مكونة ما يشبه الدائرة. يقف من أقصى اليمين طفل أسطورى بينما من الطرف الأيسر يظهر طفل آخر اسطورى يركب دلفين وأمام الإلهة مصورة سمكة أخرى. تتزين فينوس بالحلى فى أذنيها وحول رقبتها بالإضافة

للحلى حول معصمها الأيسر وحول قدميها. تسريحة شعر الإلهة على الطريقة الفلافية بشكل الخصلات الحلزونية وأخطاء واضحة فى رسم الجسم العارى وخاصة بالنسبة للأطراف. هذه الصورة توضح التغير الذى طرأ على الصورة الأصلية للإلهة سواء بالنسبة للتنفيذ أو بالنسبة لتصفيفة الشعر.

لوحة أخرى من لوحات الأسلوب الرابع عثر عليها بمنزل Gairus Rufus والموجودة الآن بالمتحف القومى بنابولى. اللوحة تمثل ثيسيوس خارجا من اللابرنت بعد قتله للوحش المنتاوروس وهى مأخوذة عن أصل كلاسيكى يرجع لنهاية القرن الرابع ق.م. (صورة ٩٥). البطل هنا مصور عاريا ويقف بين طفلين أثينيين يشكرانه على تخليصه للأثينيين من هذا الوحش الضارى الذى يرى مقتولا فى الحافة اليسرى من ا للوحة. أحد الطفلين وهو الموجود على يمين البطل يقبل يده بينما الطفل الآخر يقبل قدم البطل اليسرى. التكوين الهرمى للموضوع والمكون من البطل فى الوسط والطفلين على الجانبين هو من الابتكارات الرومانية للوحة، وكذلك التقابل ما بين اللون الداكن للبطل واللون الفاتح للطفلين، والتقابل بين كل فرد من هذه المجموعة الثلاثية وما بين لون الخلفية هو تجديد رومانى، وكذلك تصوير الأهالى الكريتين المذعورين من شكل الوحش والممثلين على يمين الصورة هو أيضا ابتكار رومانى.

لوحة أخرى من منزل Dioscuri فى بومبى تصور أسطورة أندروميدا وبرسيوس Perseo e Andromeda هى لوحة ترجع لأصل يونانى من عمل الفنان Nicia فى أواخر العصر الكلاسيكى وعثر على ست نسخ من نفس الأسطورة بمدينة بومبى[٧٣] (صورة ٩٦). اللوحة تمثل لحظة تخلص أندروميدا من الأغلال بعد قتل الوحش ومساعدة البطل فى النزول من الربوة بجلاء وكبرياء. البطل مصور هنا على شكل التماثيل وهو يمسك بسيفه وبرأس ميدوزا بينما يلبس حذاء هرميس الذى استعاده منه لانجاز مهمة القضاء على الميدوزا. هذه اللوحة يبدو

أنها تقلد الأصل وإن كانت المساهمة الرومانية تظهر من التقابل بين لون الشخصيات ولون الخلفيات وراءهم.

لوحة أخرى من منزل الشاعر التراجيدى Poeta Tragico فى بومبى يمثل عرش زيوس مع هيرا (صورة ٩٧) الإله مصور هنا جالس بجلال على عرشه وتتقدم منه هيرا التى تلبس البيبلوس ذو ثنيات ثقيلة تحول جذع الإله السفلى إلى أشبه ما يكون بالعمود الدورى. يقف خلف هيرا شاب يبدو أنه تجسيد لجبل إيدا المقر الإلهى. يفصل بين هيرا وزيوس عمود مقدس بينما تتشابك الشخصيتان عن طريق إمساكهما بمنديل العرس. يجلس عند قدمى زيوس مجموعة من الإيروس ينظرون الحب الذى ربط بين الإلهين. أصل هذه اللوحة يرجع إلى نهاية العصر الكلاسيكى والإضافات الرومانية تبدو فى التقابل بين لونى الإلهين وفى تسريحة الشعر فى شكل الخصلات الحلزونية.

لوحة توضح تغيير المضمون والتفصيلات لبعض اللوحات الكلاسيكية كابتكار جديد رومانى للأصول الكلاسيكية. أنها لوحة أخرى من منزل الشاعر التراجيدى الذى عثر فيه على اللوحة (صورة ٩٨). هذه اللوحة تمثل لحظة التضحية بإفيجينيا للإلهة أرتميس حسب النبوءة لتسيير السفن الإغريقية للحرب ضد طروادة. فى هذه الصورة ممثل فى جهة اليسار أجاممنون يخفى وجهه بالرداء الذى يغطيه حتى لا يرى مقتل ابنته إفيجينيا. تظهر من خلف أجاممنون الإلهة ارتميس فوق معبدها وفى يديها مشعلان وعلى جانبيها غزالتان. فى وسط المشهد مصور إفيجينيا محمولة قسرا من أوديسيوس وdionide، بينما إفيجينيا المصورة عارية إلا من رداء يغطى جذعها السفلى تنعكس من نظراتها وحركات يديها الاستعطاف لانقاذها من هول المصير. فى يمين الصورة مصور العراف Calcante والذى أفتى بهذه النبوءة وهو يضع يده فى فمه للتعبير عن القلق. فى أعلى الصورة وفى السماء مصور النهاية السعيدة لإيفيجينيا عندما فدتها ارتميس فى اللحظات الأخيرة بغزالة

واستقبلت إيفيجينيا فى معبدها فى Tauride. الفنان Timante هو الذى ابتكر هذه اللوحة فى العصر الكلاسيكى، إلا أن عدم وحدة الموضوع والخطأ فى تصوير جسم إيفيجينيا، بالإضافة لتسريحة شعرها والتقابل فى الألوان كلها عناصر تؤكد أن هذه اللوحة ابتكار رومانى من أصول مختلفة كلاسيكية.

بالنسبة لتصوير الحدائق الذى سبق الإشارة إلى خصائصها فى الأسلوب الرابع لبومبى وخاصة تصوير الحدائق بحيوانات ضارية غريبة على البيئة الرومانية يوجد لها مثال فى منزل Ceu فى بومبى (صورة ٩٩) حيث تصور المضمون الجديد للـ Paradeisos إذ صورت الأسود والنمور والخنازير البرية بالإضافة إلى أشكال النباتات والأشجار.

لوحات الطبيعة الساكنة Natura morta

سبقت الإشارة إلى طبيعة التصوير الجدارى الرومانى بدءا من الأسلوب الثانى وحتى نهاية الأسلوب الرابع فى تقسيم الجدار إلى عدة أقسام طولية وأفقية مما سمح للمصورين الرومان تصوير لوحات صغيرة بالأطعمة المختلفة ضمن هذه التقسيمات سواء كان طابع التصوير معماريا كما فى الأسلوب الثانى أو زخرفيا كما فى الأسلوب الثالث أو معماريا زخرفيا كما فى الأسلوب الرابع. هذه اللوحات الصغيرة صور بداخلها عناصر من الطعام مثل اللحوم والفواكه وفواكه البحر وغيرها من المأكولات، وهى نوعية من التصوير استمدت أصولها من الفن الهلنستى الذى ابتكر تصوير المأكولات التى تقدم فى القرابين أو التى تحمل كهدايا فى الولائم فيما عرف باسم Xenia. كعادة الرومان أضافوا الجديد لمثل هذه اللوحات بتصوير أوانى شفافة ترى من خلالها هذه الأطعمة، أو أوانى معدنية تنعكس عليها الصور عند تسليط الأضواء عليها، كما رسموا فى داخل هذه اللوحات أدوات وأوانى محلية توضح الإضافة الرومانية للأصول الهلنستية.

بالرغم من تعدد هذه اللوحات إلا أنه سيكتفى ببعض الأمثلة التى تعكس الأصول الهلنستية والتجديدات الرومانية. بالمتحف القومى بنابولى توجد ثلاث لوحات عثر عليها ضمن التصوير الجدارى فى بومبى (صورة ١٠٠). فى اللوحة الأولى مصور على أرضية مدرجة فرع نباتى بثلاث ثمرات من الخوخ بينما الرابعة مقطوعة جزئيا لاظهار النواة[٧٣]. فى اللوحة الثانية مصور نفس فرع الخوخ ولكن بجوارهم إناء للشرب زجاجى به ماء حتى منتصفه وتنعكس الأضواء على سطحه الشفاف وعلى الماء الموجود بداخله، أما اللوحة الثالثة فمصور بها طبق كبير زجاجى يرى بداخله أسماك مشوية، بالإضافة لآنية أخرى زجاجية للشرب وثمرة فاكهة[٧٤].

المثال الثانى من تصوير الطبيعة الساكنة عثر عليه أيضا فى بومبى فى منزل Jiulia Felix (صورة ١٠١). على مائدة مصور طبق كبير معدنى ممتلىء بالبيض يجاوره آنية أخرى للشرب معدنية وآنية ثالثة للطعام يعلوها ملعقة، بينما يجاور المنضدة من اليمين زجاجة بيضاء. فى خلفية المنظر مصور جدار معلق عليه من الناحية اليمنى ملابس ومن الناحية اليسرى مجموعة من الطيور المذبوحة. فى هذه الصورة انعكاس الأضواء تم على أوانى معدنية وهو تجديد رومانى، كما أن تعليق الملابس على الجدار هو أيضا تجديد رومانى.

المثال الثالث عثر عليه بنفس منزل Juilia Felix ويمثل أيضا وعلى منضدة آنية ضخمة زجاجية للفاكهة ترى من خلالها نوعيات الفاكهة المختلفة مثل التفاح والرمان والعنب بينما صور الفنان على المنضدة ثمرة رمان مقطوعة وأخرى للتفاح (صورة ١٠٢). إلى يمين المنظر مصور آنيتان محليتا الصنع إحداهما أنفورا والأخرى قدر كبير يبدو أنه مملوء بحبات العنب.

مثال آخر عن الطبيعة الساكنة يرجع إلى ٤٥ - ٧٩ م. عثرعليه أيضا فى مدينة بومبى ويجمع بين الأسماك وفواكه البحر والتى انعكست فى لوحات

الموزايكو. لاشك أن هذه النوعية من اللوحات والتى شاعت فى العصر الإمبراطورى ليست بعيدة عن حب الأثرياء من الرومان فى تناول طعامهم بالقرب من المياه فى فيلاتهم البحرية، وهو طعام لاشك وأنه تضمن هذه النوعية من المأكولات البحرية، وهو فى نفس الوقت دليل على استمرارية الأصول الهلنستية فى بعض الأمثلة[٧٥].

مثال أخير عن تصوير الطبيعة الساكنة (صورة ١٠٤، ١٠٥) عثر عليه فى هركلانوم فى منزل Vervi ومحفوظ الآن بالمتحف القومى بنابولى. هذا المثال مكون من سبعة لوحات صغيرة أربعة منهما تصور الدجاج وطائر الحنجل وأسماك بحرية حيث يلاحظ بالنسبة للدجاج المعلق أنه يبدو وكأنه معلق فى فاترينة قصاب، وأما بالنسبة للوحات الطيور الأخرى فقد عمد الفنان إلى أن يصور معها فواكه وعيش الغراب وهى عناصر تستخدم فى طهى هذه الأطعمة، أما بالنسبة للوحات الثلاث الأخرى فقد صور فيها فاكهة تجاورها أوانى زجاجية شفافة تعكس الضوء الواقع عليها، ومن أهم هذه الفواكه البلح وهو فاكهة مستوردة حرص الفنان على أن يتخلل إحداها قطعة نقود فضية للإشارة لثراء المضيف وكرمه حيث أنه لا يبخل على ضيوفه بأى ما يتطلبه هذا الضيف حتى ولو كان نقودا. المستوى الفنى الرائع الذى يظهر فى هذه اللوحات ينعكس من قدرة الفنان غير المحدودة فى توزيع الأضواء وتقابل الألوان ما بين الخلفيات والعناصر المصورة، وباختصار فإن هذه اللوحات تعتبر بحق إضافة جديدة للفن الرومانى حتى وإن كانت الأصول هلنستية[٧٦].

الزخارف البارزة المعاصرة للأسلوب الرابع :

سبقت الإشارة إلى أن فن الزخارف البارزة لم يعد قاصرا فقط على تشكيل الأجزاء المعمارية أو الفواصل بين المناطق أو الكرانيش والأفاريز، تلك الأشكال التى سادت خلال القرن الأول ق.م. إلا أنه وفى أواخر هذا القرن وحتى منتصف القرن الأول الميلادى، أصبحت هذه الزخارف البارزة تستخدم أيضا لزخرفة السقوف القبوية بعناصر هندسية أو نباتية ثم فى لوحات مصورة ذات طابع خلوى أو

أسطورى أو رعوى معاصرا فى ذلك الأسلوب الثالث لبومبى، ولم تستخدم تلك العناصر البارزة فوق الجدران إلا لعمل شمعدانات أو أعمدة رفيعة بالإضافة لعناصر صغيرة من الطبيعة الساكنة natura morta أو لعمل الفواصل والكرانيش نظرا لطبيعة هذا الأسلوب الزخرفية التى لا تسمح بعمل لوحات كاملة من الستكو على الجدران. فى بومبى وبعد زلزال ٦٢م حيث أعيد بناء منازل وفيلات كليا أو جزئيا ساد استخدام الستكو ليس فقط لزخرفة السقوف، ولكن أيضا لزخرفة الجدران حيث احتلت تلك الزخارف البارزة جدرانا بأكملها معاصرا بذلك الأسلوب الرابع لبومبى.

عامة استخدم الستكو فوق السقوف القبوية الواسعة فى الحمامات العامة لإبراز الموهبة بالرغم من الرطوبة التى قد تعرف مثل هذه الزخارف الهشة للتفتت. فى حمامات ستابيان Stabiane فى بومبى السقف القبوى لحجرة خلع الملابس apodyterium مزخرف باستكو الملون بأشكال هندسية مختلفة بعضها دائرى والبعض الآخر سداسى أو ثمانى تحيط بكل منها أطر مزخرفة تأخذ نفس الشكل كما تترابط هذه الأشكال فيما بينها بخطوط دائرية (صورة ١٠٦). فى هذا الحمام وبالإضافة لهذا السقف القبوى وجدت لوحات مصورة داخل نطاق التصوير بالأسلوب الرابع، وهذه اللوحات بعضها منفذ بالستكو متعدد الألوان مثل صورة جوبتر جالسا ومعه الصولجان بينما يقف النسر على دعامة. فى الجزء السفلى من الجدار مصور ساتير يقدم الشراب لهرقل، ولوحة لحورية ماء Ninfe، ولوحة ثالثة لرياضى، بينما توجد لوحة رابعة لديدالوس وهو يعد الأجنحة لنفسه ولابنه Icaros[٧٧].

لوحات من الستكو تم العثور عليها فى منطقة Petraro بالقرب من جبل الفيزوف وهى منطقة معروفة الآن باسم Santa Maria la carita التى ترجع لعام ٧٩م. عند ثورة بركان فيزوف كانت الفيلا على وشك الانتهاء من الزخرفة عندما غطتها الحمم البركانية. قطع الستكو التى تم اكتشافها فى هذه الفيلا

تتراوح ما بين شمعدان (صورة ١٠٧) مزخرف بعناصر نباتية وموضوع على مائدة مزينة بأوراق نباتية ويعكس الاتجاه الزخرفى للشمعدانات فى عصر نيرون بالرغم من أن هذه اللوحة ترجع للعصر الفلافى، أيضا ومن نفس هذه الفيلا عثر على لوحتين تمثلان أطفالا أسطورية (صورة ١٠٨) اللوحة إلى اليسار تمثل الطفل الأسطورى ممسكا بيده اليمنى بسلة تظهر منها فاكهة وبيده اليسرى حرف الرداء الذى يتطاير، خصلات شعر الطفل قصيرة والوجه خالى من التعبير، بينما الجسم مصور منتفخ وثقيل. هذه اللوحة تمثل جزءا من زخرفة المشكاة الموجودة بالحمام البارد frigidarium. وهو شكل مكرر فى أجزاء حمامات هذه الفيلا. الطفل الأسطورى الآخر إلى يمين الصورة يمثل طفلا أسطوريا بخصلات شعر حلزونية تنزل على الكتف والرأس تتراجع إلى الوراء فى حركة انسيابية مع الجسم ذاته. حركة القدمين مع حركة الجسم توحى بتأهب هذا الطفل للطيران[٧٨].

من نفس الفيلا توجد لوحتان تمثل كل منهما ملاكم (صورة ١٠٩). هاتان اللوحتان كانتا أيضا لزخرفة حجرة الاستحمام الساخن caldarium. الملاكم مصور بوضع الـ ¾ وينظر إلى الناحية اليمنى، الجسم ممتلىء بالعضلات والأيدى مغطاة بسلاح الملاكمة. يظهر فوق رأس الملاكم جيرلندة يتوسطها شريط والجزء العلوى من اللوحة مزخرف بنبات النخيل وفروع نباتية. شكل الملاكم هذا من الأشكال الزخرفية التى تنتشر فى الحمامات ويوجد لها مثيل فى حمامات ستابيان وفى أمثلة أخرى مصورة وليست مشكلة من الستكو، هذه الأمثلة عثر عليها أيضا فى بومبى وموجودة بالمتحف القومى بنابولى وفى أمثلة أخرى بحمامات هركلانوم[٧٨]. اللوحة الأخرى للملاكم كانت مكملة للوحة السابقة وتتشابه معها فى طريقة تمثيل الملاكم وإن كانت حركة اليد اليمنى لكل من الملاكمين مختلفة. التشابه بين اللوحتين يظهر أيضا من شكل الزخارف الموجودة أعلى اللوحة.

لوحتان أخريان من نفس الفيلا تمثل إحداهما بالستكو ساتير يركب على ظهر ماعز والأخرى تمثل الساتير يحمل فى يده اليسرى الـ rhyton (صورة ١١٠). اللوحة إلى اليسار تمثل ساتير بشعر كثيف يركب على ظهر ماعز، الساتير مصور عارى وعلى كتفه رداء خفيف يتطاير ويحمل فى يده اليسرى طبق مملوء بالفاكهة بينما يستند بيده اليمنى على عنق الماعز. هذه اللوحة كانت تشكل جزءا من الزخارف البارزة التى تعلو الحنية بالقرب من سقف حجرة الماء الساخن caldarium. اللوحة الأخرى إلى اليمين تمثل ساتير عارى ذا شعر كثيف يتجه بوجهه إلى اليمين رافعا يده اليسرى الممسكة بالـ rhyton بينما يمسك باليمنى حرف الجلد الحيوانى الذى ينسدل من الكتف مغطيا العضد لليد اليسرى.

من أجمل لوحات الستكو التصويرية التى تم العثور عليها فى بومبى تلك اللوحة التى اكتشفت فى منزل Meleagro ذلك المنزل الذى أعيد بناؤه جزئيا بعد زلزال عام ٦٢م وبالتالى أعيدت زخرفته لاضفاء الفخامة إليه، حيث استخدم لهذه الزخارف أسلوب بومبى الرابع وتضمنت جدرانه إلى جانب التصوير لوحات تجمع ما بين الستكو والتصوير كان الغرض منها ابهار المشاهد عن طريق استخدم وضع $\frac{٣}{٤}$ scorcio بشكل مكثف، وعن طريق تعدد الأبعاد فى المنظور للعمارة المصورة المتضمنة فى داخلها صور لأشخاص واقفين أو جالسين، لوحات مصورة وأخرى بارزة بالستكو تفتح نوافذ وأبواب على أبعاد متعددة فى المنظور فى المشاهد المعمارية، بالإضافة لجميع العناصر الأخرى الإنشائية فى العمارة سواء الرأسية منها أو الأفقية كلها تم إثراؤها بالستكو البارز[٧٩] (صورة ١١١). فى هذه اللوحة الموجودة على الجدار الشرقى لحجرة الطعام بهذه المنزل. الإفريز السفلى من الجدار مزين بواسطة الزخارف البارزة من أعلى وأسفل الإفريز ومقسم عن طريق قواعد الأعمدة البارزة إلى لوحات ملونة مصور بداخلها عناصر من الطبيعة الساكنة. الجزء الرئيسى من الجدار والمقسم طوليا بواسطة الأعمدة المنفذة بالستكو مصور

مشهد معمارى عناصره المعمارية معقدة التكوين بعضها مصور من الأمام والبعض الآخر مصور بطريقة الـ $\frac{٣}{٤}$ scorcio وهو ثرى بالعناصر الزخرفية التى تتضمن عناصر تصويرية خيالية ومن الجروتسك والبعض الآخر عناصره من الطبيعة الساكنة natura morta أو بزخارف هندسية بينما تتخلل المشاهد المعمارية صور لأفراد فى مستويات مختلفة وبأحجام وأوضاع مختلفة، إلى اليسار مصورة سيدة وبيدها صندوق صغير يبدو أنه صندوق مجوهرات تخرج من باب مفتوح يرى من خلاله مكان مسقوف ومزخرف بالزخارف البارزة الصندوقية ويرى من خلفه فضاء معلق به جيرلندة. السيدة تتجه نحو درج منفذ بالستكو يكسر بوجوده استمرارية الإفريز السفلى. يلى هذا المنظر المحدد من الجانبين بالأعمدة البارزة المنفذة بالستكو مبنيان مصوران بطريقة الـ $\frac{٣}{٤}$ يعلو أحدهما الآخر السفلى منهما بزخارف نباتية والعلوى مصور به سيدة تجلس عند شرفة أسفلها لوحة مزخرفة بالطبيعة الساكنة. إلى اليمين من المشهد المنظر مقسم إلى ثلاثة أقسام السفلى منها يصور منظر خلوى وسطه منظر معمارى مركب وغير واقعى والأوسط يصور هرقل واقف قبالة سيدة جالسة والجزء العلوى يصور مقصورة بطريقة المنظور يبدو من خلفها شكل لوحة ضخمة مصور بها رجل جالس على مقعد يبدو وأنه ديونيسوس يمسك بنبات.

إن هذا المثال الفريد الذى استخدم فيه كل من التصوير والستكو عبر بشكل واضح عن العناصر المعمارية غير الواقعية التى تميز الأسلوب الرابع والتى تتخللها العناصر المنفذة فى الستكو الذى يرى خلال هذا الأسلوب على الجدران وليس على السقوف فقط.

تيار الفن الشعبى

إلى جانب التصوير الجدارى الرومانى الذى يستمد أصوله من التراث الكلاسيكى والهلنستى خاصة بالنسبة للوحات التى ضمتها أساليب بومبى. توجد نوعية أخرى من التصوير الرومانى تعرف باسم الفن الشعبى لها العديد من الأمثلة فى مدينة بومبى. مضمون هذه التسمية يطلق على نوعيتين من التصوير إحداها تخص اللوحات ذات الأصول الكلاسيكية والهلنستية التى أعيد رسمها فى التصوير الرومانى على يد عمال وليس فنانين، ولذلك فقد أدت هذه المصنعية والذوق الرومانى إلى إفساد مظهر هذه اللوحات، أما المضمون الآخر لتسميته الفن الشعبى فتطلق على الفن الذى يتميز بتلقائية فى تصوير الحرف أو المواكب الدينية أو الفن الانتصارى، ولذلك فعندما نطلق مسمى الفن الشعبى على أعمال فنية من التراث الإغريقى فإننا نشير إلى إفساد العناصر الفنية التى كانت موجودة فى اللوحات الأصلية المعبرة عن الابتكار وليس المصنعية التى أعيد بها رسم هذه اللوحات، أما عندما نطلق نفس هذا المصطلح على أعمال فنية نابعة من البيئة فإنها تعنى الحيوية وجمال التعبير[٨٠].

كمثال على الاتجاه الأول فى الفن الشعبى الذى أدى إلى تشويه وإفساد اللوحات الإغريقية صورتان من منزل Dei Dioscuri فى بومبى واللتان تمثلان البطل أخيل فى Sciro (صورتان ١١٢، ١١٣) وكذلك صورة تضرع Dirce فى منزل Dei Vetti (صورة ١١٤) فى هذه الصور يظهر الذوق الشعبى الرومانى فى التشويه الذى صاحب تصوير الشخصيات بوضع الـ ¾ scorcio وفقدان التناسب بين الأعضاء الجسمانية للشخصية الواحدة. عدم التناسب يظهر فى لوحة أخرى تصور هرقل مخمورا بمنزل Sirico (صورة ١١٥).

المظهر الآخر من مظاهر الفن الشعبى نجده فى تصوير موضوعات محلية. يجب التنويه هنا على أنه فى مدينة بومبى لم يقتصر التصوير على الجدران الداخلية للمنازل والفيلات، ولكن اشتمل أيضا الجدران الخارجية لهذه الأبنية وكذلك على الطرق العامة حيث صورت مواكب دينية و تصوير الحرف أو تصوير المقصورات الخاصة باللاريس هنا يمكن القول أنه إذا كانت النوعية السابقة التى أعيد فيها رسم لوحات مأخوذة من التراث الإغريقى قد اتسمت بافساد جزئيات هذه اللوحات فإن النوعية الثانية من الفن الشعبى تتسم بالحيوية والتلقائية والابتكار الشعبى والتى تعبر عن التصوير فى كمبانيا فى العصر الرومانى والمختلف عن الفن الهلنستى. هذا التصوير التلقائى الشعبى لاشك وأنه ظهر فى مناطق أخرى خلال العصر الرومانى وحتى فى مدينة روما ذاتها مما شكل وحدة أو Koine لهذه اللغة الفنية التى بدأت منذ القرن الثالث ق.م. لكى تمتد فى مختلف أجزاء إيطاليا مما سمح لنا أن نطلق على هذه النوعية الفن الرومانى بالمفهوم الثقافى وليس بالمفهوم الطبوغرافى أو الاثنى.

تصوير موكب الالهة سيبيل Cibele فى منزل الرخاء Abbondanza فى بومبى يوضح هذا الاتجاه الشعبى (صورة ١١٦) تصور اللوحة جمهرة من المتعبدين نفذت بطريقة طبيعية تبدو كما لو أن شخصا ما قد التقط لهم صورة فوتوغرافية. لم يهدف الفنان فى هذا المشهد إلى اتباع أية اتجاهات تكوينية إذ صور شخصيات المنظر بتلقائية شديدة بغض النظر عن المكانة الاجتماعية أو المدنية التى تمثلها هذه الشخصيات، كما أنه لم يعن بأية أهداف زخرفية. هذه الصورة لم تعكس الواقع - كما يردد البعض - وهذا الأمر يظهر من عدم اكتراث الفنان بتصوير الواقع الذى يتعارض مع تصويره لشمعدانين ليس لهما علاقة بموكب سيبيل، كما يتعارض حجم المذبح المصور مع الواقع قياسا بأحجام الأشخاص المصورة، بالإضافة إلى تصويره لشخصيات متناهية فى الصغر مباشرة بعد مقصورة هرما ديونيسوس

حيث تجمعت حوله شخصيات الموكب. تعكس هذه الصورة عدم اكتراث الفنان سواء بالتناغم الزخرفى أم بالمفهوم الحقيقى للأجزاء المختلفة من المنظر. تظهر التلقائية أيضا فى عدم تحديد الفنان لخلفية المشهد إذ تركها بيضاء مكتفيا فقط بتصوير جيرلندة فى أعلى الصورة ليس كجيرلندة علقت فى أعلى المكان الذى توقف فيه الموكب، ولكن فقط كعنصر زخرفى أعلى الصورة.

كمثال آخر على هذا الفن الشعبى المعبر عن التلقائية منظر موكب النجارين **ferculum** (صورة ١١٧) التى تمثل مجموعة من النجارين يحملون مقصورة فى مقدمتها شخص ربما كان ديدالوس كأول حرفى، وخلفه مجموعة من النجارين يقومون بمختلف أنواع النجارة. لم يهدف الفنان فى هذه اللوحة إلا أن يصور خصائص حرفة النجارة بخطوط بسيطة بدون أن يتقيد بأية قواعد للمنظور خاصة بالنسبة لمقاييس الشخصيات المصورة، كما لم يهدف لأية عناصر زخرفية أو أية روابط بين جزئيات عناصر الموضوع المصور.

أيضا منظر حانوت الخبز الذى يصور البائع وقد تجمع مجموعة من الزبائن أمام المنضدة المعروض فوقها نوعيات مختلفة من الخبز (صورة ١١٨). الزبائن موزعون بشكل عفوى فأحد الزبائن يمد يده نحو البائع ليتسلم رغيف الخبز، بينما يقف إلى يمينه زبون آخر رافعا يديه معترضا عليه ربما لأنه أخذ دوره أولا فى استلام الخبز مما أضفى على المنظر حيوية مطلقة فى التعبير. يلاحظ هنا غياب قواعد المنظور الذى يظهر فى الاختلاف البين فى حجم كل من الرجلين المصورين فى بعد واحد للمنظور، وهو اختلاف ربما يفسر باختلاف المكانة الاجتماعية لكل منهما إذ حرص الفنان على اظهار التباين فى نوعية الملابس، وهو احتمال ربما يؤكده تصوير رجل ثالث فى أقصى اليسار من المنظر يتماثل فى ثراء الملابس مع الرجل الواقف بجواره، ولذلك صور هذا الرجل بنفس الحجم. أرضية المشهد مصورة بشكل شبه منحرف وحدود المكان منفذ عن طريق جدارين عند الزوايا.

منظر آخر من الفن الشعبى لتصوير الحرف والخاصة بحرفة تجهيز القماش وهو من المناظر الشائعة فى مدينة بومبى (صورة ١١٩) مصور فى وسط المنظر عامل يقوم بتخليص قطعة من الصوف من الشعر المعقود بها حتى يتسنى له تسوية شعر الصوف بمستوى واحد بينما إلى اليمين من المشهد مصور عامل آخر يحمل فوق رأسه قفصا ضخما من الخشب لتطهير الأقمشة واكسابها رائحة مقبولة. تظهر فوق القفص بومة من مخصصات الالهة أثينا حامية صناع المنسوجات الصوفية. فى أقصى يسار المشهد مصور سيدة جالسة على كرسى ومنهمكة مع طفلة صغيرة أمامها فى إعداد خيوط الصوف استعدادا لنسجها.

منظر آخر من تيار الفن الشعبى لتصوير الحرف وإن كان متأخرا من ٥٠ - ٧٩م عثر عليه فى بومبى وموجود الآن بالمتحف القومى بنابولى (صورة ١٢٠). اللوحة تصور رسامة أثناء قيامها برسم لوحة ما. المنظر مصور داخل حجرة يدخل إليها الضوء من خلال باب مفتوح ترى من خلاله حديقة. على جانبى الباب توجد دعامات بتيجان مركبة عليها آنية، بينما يوجد هرما لديونيسوس أو برياب بجوار العمود. الرسامة مصورة فى وسط الحجرة جالسة فوق كرسى أنيق وترسم على اللوحة التمثال الذى يوجد أمامها. صورت الرسامة فى اللحظة التى تضع فيها ريشتها داخل صندوق الألوان الموجود فوق جزء من عمود ملقى على الأرض. توج سيدتان خلف الباب ملتفين بالعباءة ينظران باهتمام لعمل الرسامة. من المعروف أنه كانت توجد رسامات فى التصوير الرومانى وقد ذكر بلينيوس احداهن وهى Iaia التى عاشت فى ١٠٠ ق.م. والتى كانت تتقاضى أجرا أكثر من الرسامين فى وقتها (Plinius, Nat. H., XXXV, 147).

منظر آخر من الفن الشعبى مأخوذ من الحياة اليومية إذ يصور منظر من الفوروم الرومانى لمدينة رومانية من القرن الأول الميلادى (صورة ١٢١). مصور من الظهر ثلاث رجال بالغين وطفل منهمكين فى قراءة بيان على لوحة معلقة عند

قاعدة ثلاث تماثيل لفرسان مقامة أمام الممر المعمد للفوروم الذى يحيط بالفوروم حيث ترى جيرلندات معلقة بين الأعمدة.

فى سياق الحياة العامة المصورة فى الفن الشعبى لوحة تصور حدثا تاريخيا إذ تصور منافسة تمت بين أهل مدينة بومبى ومدينة نوتشيرا فى كامبانيا. هذا الصراع تم فى داخل حلبة مبنى المجالدة فى مدينة بومبى (صورة ١٢٢) والذى عثر عليه على جدار منزل المجالد Antioetus. يصور المنظر ليس فقط الصراع الذى تم فى حلبة مبنى المجالدة، ولكن الفنان صور المبنى ذاته والمناظر الموجودة خارجه. فى الحلبة صور الفنان المتصارعون وكأن التصوير تم عن طريق التحليق فوق هذا المبنى، أما خارج المبنى فقد صور الفنان المبانى القائمة فى الحقيقة بجوار هذا المبنى، كما صور أشخاصا عديدين يقومون بأعمال مختلفة، ويلاحظ هنا أن الفنان بتلقائية تجاهل تماما قواعد المنظر إذ تماثل حجم الأشخاص بالمبانى وبالرغم من وجودهم فى الأبعاد المتعددة من المنظور.

اتجاه فريد فى التصوير بالفن الشعبى نجده فى تصوير الاحتفالات بالربة إيزيس والذى عثر عليه فى مدينة هركلانوم (صورة ١٢٣) اكتسبت هذه الصورة شهرة فائقة لأنها صورت الاحتفال داخل معبد إيزيس، ففى المقدمة مصور كاهن إيزيس حليق الرأس لابسا الملابس التيلية البيضاء الطويلة التى تصل حتى القدمين يقوم بواسطة مروحة بتهوية النيران المشتعلة فى إناء موضوع فوق المذبح الذى يقف بجواره طائر أبو قردان - من مخصصات إيزيس - بينما يقوم أربعة كهنة اثنان فى كل جانب لاجراء الطقوس الدينية، ويجلس إلى يمين الصورة كاهن زنجى يقوم بنفخ آلة الفلوت. فى المستوى الثانى من الصورة الذى يمثل فناء المعبد مصور كاهن آخر يمسك بقضيب لقيادة الكوروس المتكون من المتعبدين والمصورين على الجانبين أمام الدرج الذى يوجد فى قمته من أعلى مسطح أرضى على جانبيه تمثالان لأبى الهول فى خلفيتهما شجر نخيل ونباتات أخرى غريبة،

بينما يظهر من بوابة المعبد رئيس الكهنة الذى يعلن عن خروجه كاهن وكاهنة بواسطة الشخشيخة (مخصصات ايزيس) بينما يمسك رئيس الكهنة بآنية ذهبية مملوءة بالماء المقدس.

فى هذا الإطار الدينى الذى صور فى تيار الفن الشعبى يجب الإشارة إلى التصوير الذى كان يتم على جدران الـ lararium وهى الهياكل التى كانت تقام فى المنازل والفيلات الرومانية للأرواح الحامية للأسرة والمحققين لصحة وثراء العائلة وكمثال لتصوير هذه الهياكل الـ lararium الذى عثر عليه بمنزل Dei Vetti ببومبى (صورة ١٢٤). فى العادة تصور فوق هذه الهياكل صور هذه الأرواح مصحوبة بالثعابين رمز خصوبة الأرض. فى هذا المثال اللاريس ممثلون فى صورة رجلين راقصين على يمين ويسار الصورة الرئيسية التى تصور الروح الحامية لرب الأسرة، وهو مصور ويمسك بيده اليمنى طبق الأضاحى وفى اليسرى صندوق البخور. من أسفل مصور ثعبان يزحف بين الحشائش نحو مذبح عليه قرابين. يجب الإشارة إلى أن عبادة اللاريس كانت شائعة بين الرومان وترجع هذه العبادة إلى العصور المبكرة الرومانية.

تجاهل قواعد المنظور فى الفن الشعبى نجدها فى مثال آخر يصور الاله ديونيسوس بجوار جبل الفيزوف (صورة ١٢٥). هذا التصوير عثر عليه على جدار بجوار هيكل للاريس بمنزل Centary فى بومبى ويعتبر المثال الوحيد لتصوير جبل الفيزوف. إلى اليسار ممثل الإله باخوس وجسمه مغطى بحبات العنب الكبيرة يحمل عصاه المميزة بينما يسكب النكتار من آنية لكى يرتشفها الفهد الممثل بجانبه. يظهر فى خلفية الاله جبل الفيزوف يتماثل فى ارتفاعه مع الإله، بينما يطير طائر بعيدا عن الجبل . فى أعلى الصورة مصور جيرلنده يتدلى منها شرائط تأخذ فى نهايتها شكل رأس الثعبان بينما يقف على الجيرلنده طائر آخر. فى أسفل الصورة مصور ثعبان ضخم للغاية يسعى بين النباتات نحو مذبح كالعادة، ويرمز

إلى خصوبة الأرض. فى هذه اللوحة تجاهل الفنان قواعد المنظور بشكل إجمالى معبرا بذلك عن روح الفن الشعبى.

اتجاه آخر للفن الشعبى يظهر فى الصور الشخصية ومنها هذا المثال (صورة ١٣٦) الذى عثر عليه فى بومبى ويمثل Terentius Neo وزوجته. الزوجان ممثلان من الأمام ويبدوان وكأنهما ينظران إلى المشاهد، الرجل صور وبيده لفافة بردية بجانب ذقنه والسيدة وبيدها القلم وأمامها لوحة للكتابة عليها وكأنهما انتهيا لتوهما من كتابة أشعار، إلا أن قسمات ملامحهما توحى بأصلهما المتواضع.

صورة شخصية أخرى لرجل مسن ترجع ٥٥ - ٧٩م. وموجودة بالمتحف القومى بنابولى (صورة ١٢٧). الصورة الشخصية مصورة داخل ميدالية ضخمة الجزء العلوى منها مفقود. هذه الصورة الشخصية لوجه رجل بلحية طويلة بيضاء وعلى رأسه إكليل من الغار مما يدل على أن هذه الصورة الشخصية لشاعر أو فيلسوف، إذ رأينا صور هؤلاء الشعراء أو الفلاسفة وعليهم هذا الإكليل وذلك فى الأسلوب الثانى لبومبى. من المميز لهذه الصورة الشخصية طريقة ارتداء الرجل للهيماتيون على الطريقة اليونانية بدون أن يكون أسفلها تونيك، بالإضافة للانحناءة البسيطة للرأس والتى أضفت الحيوية لهذه الصورة الشخصية.

صورة شخصية أخرى من هركلانوم (صورة ١٢٨) والموجودة الآن بالمتحف القومى بنابولى فى ميدالية ضخمة محاطة بإكليل من الأوراق النباتية الضخمة. مصور بهذه الميدالية جذع لشاب من الجهة اليمنى للوجه يمسك أمامه بيديه لفافة ورقية مفتوحة. يعتبر تصوير صورة شخصية بالوضع الجانبى من الأمثلة النادرة لو قورن هذا الوضع بأمثلة الوضع الأمامى أو بوضع الـ ٣/٤ scorci، إلا أن هذه الندرة لا تمنع من الإشارة إلى ضعف المستوى الفنى لهذه الصورة المأخوذة عن نماذج أسيئ فهم خصائص تنفيذها، مما يدل على أن منفذ هذه الصورة لم يكن فنانا وإنما صانع،

هذا الضعف فى المستوى الفنى يبدو فى اخفاق الصانع لتنفيذ وضع الـ $\frac{٣}{٤}$ للجسم مع افتقاد الصورة للعمق، وعدم البراعة فى تنفيذ ثنيات الملابس.

من أجمل الصور الشخصية التى عثر عليها فى بومبى والموجودة الآن بالمتحف القومى بنابولى (صورة ١٣٩). هذه الصورة الشخصية التى عرفت باسم الشاعرة سافو، وعثر عليها ضمن التصوير الجدارى فى داخل ميدالية. هذه السيدة ذات القسمات الرقيقة مصورة وهى تمسك بالقلم بالقرب من شفتيها وبينما تمسك بيدها اليسرى اللوحة وتبدو من تعبير وجهها أنها تفكر قبل أن تبدأ بالكتابة. المستوى الاجتماعى لهذه السيدة يبدو عاليا ويظهر ذلك من الحلى التى تتحلى بها وشعرها الكستنائى المغطى بشبكة ذهبية. حقيقى أنه تعارف على تسمية هذه السيدة بالشاعرة سافو للتعبير النفسى الذى ينعكس من وجهها، إلا أنه من غير المعقول أن تكون نسخة من الصورة الشخصية للشاعرة المشهورة للغاية سافو، ولا أن تكون صورة شخصية لسيدة معينة، إنما يبدو أنها تعبر عن نمط للثقافة والثراء مرتبط بالطبقة العليا فى المجتمع الرومانى[٨١].

التصوير الرومانى بعد دمار بومبى وهركلانوم

لم يندر الفن الرومانى بدمار بومبى وهركلانوم بكارثة بركان فيزوف فى عام ٧٩م.، كما أن هذا الفن لم يحترق باشتعال المنزل الذهبى لنيرون فى عام ١٠٤م. إذ استمر التصوير الرومانى وإن كان فى أمثلة قليلة طوال العصر الرومانى واستمر تأثيره أيضا فى العصور الحضارية اللاحقة.

قلة الإمثلة على فن التصوير ما بعد بركان فيزوف بالقياس لأمثلة هذا الفن السابقة لهذه الكارثة تعزى باستمرارية التطور العمرانى خاصة فى مدينة روما عاصمة العالم القديم والمدن الضخمة الأخرى مما أدى إلى تدمير الأبنية التى صورت جدرانها بهذا الفن، أما بالنسبة للقصور الإمبراطورية فقد استبدل التصوير بتكسية الجدران باللوحات المرمرية ولوحات الألبستر وإن استمر تصوير المعابد مثل معبد Onore ومعبد Virtu اللذان تم ترميمهما فى عصر فسبسيان حيث صورت جدران هذين المعبدين بواسطة فنانين مهرة من المدرسة النيوأتيكية.

هناك أمثلة اخرى من العصر الفلافى تتشابه مع الأسلوب الثانى لبومبى نجدها فوق الأفاريز الموجودة بأحد الأبنية بشارع دومتسيان بروما. فى هذا المثال مصور سيلينى بخلفية معمارية وأعمدة تلتف عليها النباتات اللولبية.

التصوير الرومانى فى خلال القرن الثانى الميلادى:

أولاً - التصوير فى عصر تراجان (٩٨ - ١١٧م.) :

ارتبط فن التصوير الرومانى فى العصر التراجانى بالميل نحو تصوير الأحداث التاريخية التى تظهر بشكل أفضل فى المنحوتات التاريخية التى ترجع لعصر تراجان والتى تعكس تأثير التصوير ذى الطابع الانتصارى. حقيقة أننا لا

نملك أمثلة على هذا الاتجاه فى فن التصوير من هذا العصر، إلا أن تصوير الأحداث التاريخية فى فن النحت التراجانى بالطريقة السردية بتتابع المناظر، مع توضيح خلفيات الأماكن التى تمت فيها المعارك العسكرية أو اللقاءات الدبلوماسية، كل هذا يدل على تأثير التصوير الانتصارى فى عصر تراجان على هذه المنحوتات التاريخية، تلك النوعية من التصوير التى لم تعن طوال العصر الجمهورى وفى العصر الإمبراطورى وحتى العصر الفلافى حيث يشير فلافيوس (Bell, Jud, VII, 142) إلى وجود تصوير لمشاهد حربية ومناظر لحصار المدن اليهودية ومناظر أخرى خلوية عرضت فى مواكب النصر للإمبراطور تيتوس.

ارتباط التصوير فى عصر تراجان بالمنحوتات لا يقتصر فقط على نوعية المشاهد المصورة، ولكن أيضا على طريقة تصوير الأشخاص فى هذه المنحوتات والتى نفذت بالطريقة التخطيطية، وهو نفس الاتجاه الذى يمكننا تتبعه عن الأمثلة القليلة لهذا العصر ومن أهمها التصوير على جدران ما يعرف باسم كوبرى كاليجولا وهو مبنى كاستراحة صغيرة أضيفت إلى القصر الإمبراطورى فى عصر تراجان(٨٢). الزخارف فوق هذه الجدران كانت إما مصورة أو منفذة بالستكو إذ قسمت الجدران عن طريق شرائط بارزة قسمت الجدار إلى لوحة كبيرة فى الوسط ولوحات أخرى جانبية حيث صورت فى كل لوحة شخصيات، وكمثال على هذا التصوير صورة دينية لسيدة وطفلة تحمل فوق رأسها أشياء تتعلق فيما يبدو بالعبادة (صورة ١٣٠). يلاحظ فى هذه الصورة الطريقة التخطيطية المصور بهما صورة السيدة والطفلة مما أفقد هذه الصورة الحيوية، كما استخدم أيضا الطريقة التأثيرية compendiaria التى سادت بعد ذلك فى التصوير.

مثال آخر عن مميزات التصوير فى عصر تراجان نجده فوق جدران مدفن colombaria بشارع ترانتوم (صورة ١٣١). جدران هذه المقبرة بيضاء ومقسمة

بواسطة الشرائط الحمراء إلى أقسام أفقية تفصل المنطقة السفلى من الجدار عن منطقة المشكاوات وعن السقف القبوى، كما يوجد تقسيم آخر رأسى يحول الجدران الجانبية إلى لوحات كبيرة اما جدار العمق فتوجد به المشكاوات. فى المنطقة السفلى مصور جيرلندات وعناصر نباتية، بينما توجد صور نسائية وأقنعة مسرحية وفى هذا المثال مصور إلهة النصر فى داخل المشكاة.

ثانياً - التصوير فى عصر هدريان (١١٧ - ١٣٨م.) :

يمثل التصوير فى عصر هدريان مرحلة انتقال إذ ساد التصوير فى هذا العصر عناصر من الأسلوب الثالث والرابع لبومبى من جهة، ومن جهة أخرى سادت عناصر كلاسيكية تعتبر امتدادا للأسلوب الثانى ذو الطابع المعمارى فى رؤية تخضع لخداع النظر، وهذا الاتجاه الجديد انتشر بشكل ملحوظ فى هذا العصر نظرا للاتجاه العام الكلاسيكى الذى ساد عصر هدريان فى كافة مجالات الفنون المعاصرة.

من الأمثلة القليلة على التصوير فى عصر هدريان تصوير لمنظر رعوى عثر عليه فى فيلا فى شارع Appia بروما مما يدل على بقاء وتطور خداع النظر (صورة ١٣٢) إذ صورت المناظر فى أكثر من بعد للمنظور: تصوير احتفال أمام هيكل ريفى يظهر من ورائه كوبرى مصور بالمنظور تسير عليه الأبقار، وفى خلفية المنظر يرى قاربان تظهر من خلفهما جزيرة عليها مبانى.

قلة مظاهر التصوير فى فيلا هادريان بتيفولى ترجع إلى الاتجاه العام إلى تبسيط الأشكال المعمارية إذ اقتصرت هذه الأشكال المعمارية على تقسيم الجدران بعناصر معمارية مثل الأعمدة نظرا لاستخدام اللوحات المرمرية فى تكسية الجدران، بينما كانت السقوف الأكثر زخرفة سواء بالتصوير أو الستكو أو حتى الموزايكو مثلما فى صالة الحمامات الكبيرة بهذه الفيلا. العناصر الزخرفية فوق هذه السقوف اقتصرت على العناصر الهندسية والأزهار، بينما زخرفت

الأركان بصور الشخصيات الطائرة أو ميدليات، بينما فى حجرة أخرى من المكتبة اليونانية بنفس الفيلا زخرف السقف تصويريا بعناصر زخرفة السجاجيد الممتد من الاسلوب الثالث والذى جعل من السقف وكأنه غطاء لخيمة يستند على عوارض عند حواف السقف[٨٣].

مميزات التصوير فى العصر الهدريانى بمظهر جديد تنعكس من الصور الجدارية لبعض المنازل والفيلات مثل التصوير الجدارى للمنزل المعروف باسم cecili فى Tuscolo التصوير فوق جدران بعض الحجرات على شكل لوحات تمثل شخصيات رمرية او مثالية أو صور صغيرة على خلفية سوداء، وكل هذه الصور ذات خطوط واضحة وباللون الفاتح مما يبرز الشكل المصور عن الخلفية القاتمة اللون، وفى بعض الاحيان أحيطت الصور بإطار دائرى مما أكسبها شكل الميدالية. من أجمل المناظر المصورة فوق جدران هذا المنزل صورة طابعها رعوى (صورة ١٣٣) وتمثل جيرلنده من نبات العنب ممثل فيها الثمار والأوراق. أسفل الجيرلنده مصور جدران يواجه كل منهما الآخر وكلاهما يحاول التخلص من الحبل الذى يربطهما معا من القرون. تنعكس فى هذه الصورة الحيوية المطلقة للمنظر المصور خاصة مع استخدام اللون الأبيض المظلل لتصوير فرع العنب والجديين.

فوق جدران حجرة أخرى من هذه الفيلا والمصورة بموضوعات تاريخية وأسطورية توجد لوحة صغيرة ربما كانت بمضمون طقسى (صورة ١٣٤) وتصور سيدة جالسة وبيدها لفافة ورقية وبجانبها فتاة صغيرة مشغولة بلف الخيط، بينما تجلس قبالتهما سيدة أخرى تتابع ما يجرى أمامها. خلفية الصورة حمراء والأشخاص مصورون بلون فاتح، ويمكن مقارنة هذا المنظر بتصوير الفخار الأتيكى من القرن الخامس ق.م. أى أن هذا الموضوع يوضح الاتجاه النيوكلاسيكى للعصر الهدريانى.

مثال آخر من هذا المجال نجده فوق منزل بجانب فيلا Negroni فى روما مؤرخ فى عام ١٣٤م. التصوير فوق هذه الجدران يوضح تماما الاتجاه النيوكلاسيكى فى العصر الهدريانى بالعودة مع التجديد للأسلوب الثانى والثالث لبومبى (صورة ١٣٥). فى هذا المثال رجع المصورون إلى تقسيم الجدران رأسيا وأفقيا مع إبراز اللوحة الوسطى المنفذة داخل إطار معمارى على شكل مقصورة Prostasi فى طابقين. الإفريز السفلى لهذه الحجرة إما مصور بمناظر من الطبيعة الساكنة (أسماك - فواكه - طيور مذبوحة) أو مناظر صيد أو مناظر أسطورية.

الجزء الأوسط من الجدار مصور فى مستويين يعلو أحدهما الآخر فى وسط كل منهما مصور مقصورة يحيطها من الجانبين أعمدة تحمل سقف المقصورة ويتوسط كل مقصورة لوحة مأخوذة من التراث الإغريقى وعلى جانبى كل مقصورة لوحة بلون موحد يعلوها طابق ثانى يحده سياج. على كل جانب من جانبى الشكل القبوى الذى تتوسطه اللوحة الأسطورية توجد دعامات مزخرفة بتقليد الرخام أو بعناصر نباتية. التجديد فى هذا الشكل هو تقسيم الجزء الأوسط إلى طابقين وخلو اللوحات التى تجاور المقصورتين من أية عناصر زخرفية لتركيز الاهتمام على الجزء الأوسط من الجدار.

التصوير على جدران المقابر فى مجموعة مقابر أوستيا يتميز بخلفية بيضاء والزخارف بعضها بالستكو والبعض الآخر مصور، أما الصور فإنها على شكل لوحات يحدها من الجانبين أعمدة وشرائط من الستكو مكونة أشكال مقصورات صغيرة فيما يشبه التصوير بحمامات Stabiane. هذه البساطة فى الزخارف تبدو أيضا فى زخارف القباء الملونة. الصور على جدران الحجرات الجنائزية توزعت داخل أشكال الميداليات بالتبادل مع الأشكال المستطيلة والمخروطية. صور الأشخاص انحصرت فقط فى المشكاوات حيث اتخذت شكل التماثيل، حيث حرص الفنان على تلوينها بألوان نحاسية على خلفية بيضاء، أما الشخصيات

المصورة فهى إما آلهة أو أشخاص أسطورية أو تجسيدات للمعانى. بقية الزخارف النباتية أو الهندسية كانت فى غاية البساطة واقتصرت فقط على الاطارات المحيطة بهذه الصور.

كمثال على التصوير الجنائزى يظهر فى جبانة اكتشفت بالقرب من كنيسة سان بولو بروما وتمتد زمنيا طوال القرن الثانى الميلادى تم التصوير فى هذه المقابر فوق السقوف والجدران على خلفية بيضاء وتكون من شرائط حمراء أفقية ودوائر تنحصر بينها أوراق نباتية وطيور وشمعدانات لها قواعد نباتية مأخوذة من العصر الفلافى. يوجد مثال للتصوير على جدران مقبرة colombario لـ Caivano بنابولى فوق خلفية بيضاء رسمت شرائط حولت جدران الغرفة الجنائزية إلى لوحات بها عناصر منفردة مثل أشياء معلقة من خيوط، فروع نباتية، تيجان من الزهور، أوانى زجاجية مختلفة، بينما الشكل الهلالى به مناظر بيئية مختلفة تظهر بها شخصيات مصورة بالطريقة التأثيرية (صورة ١٣٦).

من التصوير الجنائزى هناك مثال آخر من منتصف القرن الثانى الميلادى عثر عليه فى مقبرة خارج مدينة روما عند بوابة سان سبستيان بالقرب من الفاتيكان وتم نقل الصورة إلى مكتبة المرسل بالفاتيكان (صورة ١٣٧). المنظر مصور كما لو أنه فى حلبة يقسمها أفقيا صف من النباتات التى تتكاثف فى الطرف الأيسر وتصور سباق عربات يقودها أطفال أسطورية اثنان من أعلى واثنان من أسفل، الطفلان من أعلى يسوقان كل منهما عربة يجرها اثنان من الغزلان بينما من أسفل يجر العربتان فهدان ونمران. يبدو أن السباق يبدأ من أعلى فى جهة اليمين لكى يستمر فى الدوران لكى يبدأ من أسفل من اليسار إلى الجنوب. من الغريب أن هذه الأطفال لم يصوروا بأجنحة مما دفع العلماء إلى الاعتقاد بأن هذا التصوير خاص بمقبرة للأطفال وأن هذا التصوير لكى يستمتع هؤلاء الأطفال بمثل هذه الألعاب فى الحياة الأخرى، ويدلل هؤلاء العلماء على أن توابيت الأطفال تصور بأشياء

مشابهة، غير أن هناك تقرير عن لحظة العثور على هذا التصوير فى بداية القرن الثامن عشر يظهر أن الطفل الموجود فى أعلى من جهة اليمين كان بـه أجنحة وأن هذه الأجنحة زالت بعد قطع الجدار ونقله والترميم الذى تم له، على أى الأحوال يمكننا القول أنه إذا كانوا أطفالا أسطوريين فإن هذا التصوير يحمل مضمونا جنائزيا ويعنى متعة الروح فى العالم الآخر(٨٤).

ثالثاً - التصوير فى العصر الأنطونينى (١٤٠ - ١٨٠) :

من حسن الحظ أن ما تبقى لنا من التصوير الجدارى فى هذا العصر يساعدنا على تقييم مظاهر التصوير فى تلك الفترة وهى مثلما فى العصر السابق تحافظ على التراث القديم وفى نفس الوقت تحمل اتجاهات جديدة فى فن التصوير.

كمثال على اتجاهات التصوير فى هذا العصر التصوير الجدارى الذى عثر عليه فى منزل بميدان Sonnino بروما حيث قسم الجدار بواسطة الأعمدة المصورة بالمنظور إلى لوحات متتالية مرسوم بداخلها صور لحيوانات أو طيور أو الهة النصر الحاملة للمشعل (صورة ١٣٨). زخارف هذا المنزل تتشابه مع زخارف فيلا ضخمة عثر عليها فى ميدان ciquecento حيث صور الدهليز بهذه التقسيمات المتتالية للجدار بواسطة الدعامات مع زخرفة اللوحات بعناصر بسيطة زخرفية (صورة ١٣٩) فى صالة الحمامات بهذه الفيلا اقتصر التصوير الجدارى على الجزء العلوى من الجدار إذ تم تكسية الجزء السفلى بلوحات مرمرية. التصوير فوق هذه الصالة مرتبط بموضوعات من الحياة اليومية التى تتم داخل هذه الصالات: المستحمون وخدم يمسكون بفوط الاستحمام وصناديق للملابس أمام خلفية معمارية منفذة بطريقة المنظور أو داخل لوحات التصوير(٨٥).

بالنسبة للتصوير الجنائزى يلاحظ انه فى مقابر اوستيا شمل التصوير عناصر زخرفية خيالية مثل الجريفون وأخرى نباتية مثل الزهور على سيقانها

الطويلة، أو تصوير مجموعة من أوراق الأكانثوس. هذه العناصر الزخرفية وزعت على الجدران برقة متناهية، بينما ظلت صور الأشخاص محصورة داخل المشكاوات الرئيسية، أما المشكاوات الأخرى الجانبية فقد زخرفت جدرانها بأقنعة مسرحية أو ساتير يرقصون. فى احدى المقابر غطيت الجدران باللون الأصفر (وليس الأبيض كما هو متبع) وعلى هذه الخلفية صورت جيرلندات نباتية عليها طيور، بينما صور على القبو ميدليات مصور بداخلها تجسيد الفصول الأربعة بالتناوب مع لوحات داخلها صور للساتير يقفون فوق شمعدانات قواعدها نباتية[٨٦].

فى روما التصوير الجدارى بالحجرة العليا بمدفن Clodis Ermete يمثل عناصر من الطبيعة الساكنة وإناء زجاجى وطيور، بينما فى وسط السقف القبوى مصور قناع جورجون داخل إطار دائرى (صورة ١٤٠).

بعد منتصف القرن الثانى أى فى عصر ماركوس اوريليوس وكومودوس عكس التصوير الرومانى تجديدات فى اتجاهات التصوير ويظهر ذلك فى التصوير بالهياكل والمنازل بأوستيا.

كمثال على التصوير فى هذه المرحلة التصوير الجدارى بمنزل Ganimede بأوستيا. التصوير فوق الجدار الرئيسى لصالة الطعام Tablinum بهذه الفيلا لم يعد يتركز على المقصورة الوسطى، وإنما نجد أن هذا الجدار قسم بواسطة الألوان إلى أقسام أفقية ورأسية غير متساوية رسمت بداخلها عناصر معمارية تمثل مداخل ومشاهد خلوية وبيئية وأشخاص. عدم التناسب بين مساحة اللوحات صاحبه أيضا عدم اهتمام بنسب توزيع صور الأشخاص فى هذه اللوحات. من مميزات التصوير بهذه الفيلا أيضا وضع العناصر الزخرفية داخل اللوحات المصور بها أشخاص واقفون أو سائرون، وأحيانا تقتصر اللوحة على هذه العناصر النباتية. اللوحات التى يصور عليها خلفيات معمارية يلاحظ فيها أن أشكال المبانى

بها بعدت عن الواقع وجنحت إلى الخيال. بشكل إجمالى يلاحظ عدم التناسق بين مساحات اللوحات وأيضا عدم التناسق فى توزيع العناصر الزخرفية أو المعمارية أو صور الأشخاص، ويبدو أن عدم التناسق هذا لم يكن عفويا ولكن كان مقصودا فى ذاته. وجود لوحات مرمرية ضمن اللوحات السابق الإشارة إليها يزيد من عدم التناسق ويعطى انطباعا غير محبب عن تصوير الجدران. بالرغم مما سبق يلاحظ أن الصورة الاسطورية لا زالت تحتل اللوحة الأهم حتى وإن كانت صورة فردية.

نوع آخر من التصوير فى هذه الفيلا نراه فوق جدران ما يسمى بالصالة الصفراء (صورة ١٤٢) نظرا لأن خلفية هذه الحجرة كانت باللون الأصفر. التصوير فوق جدران هذه الحجرة عبارة عن أشكال معمارية خيالية متماثلة مع الأسلوب الرابع لبومبى وحرص المصور فيها إلى إبراز ظلالها باللون الأحمر. فى القسم العلوى من الجدار صورت لوحات صغيرة لمناظر طبيعية ومناظر أخرى معمارية.

معنى هذا أن التصوير فى العصر الأنطونينى يعكس اتجاهين أولهما يرتبط بالأسلوب الثانى من حيث تصوير مبانى معمارية وفتحات من أعلى ترى من خلالها مناظر أخرى معمارية فى عمق المنظور، والاتجاه الثانى فى هذا التصوير يتسم بالبساطة: الخلفيات بلون واحد والتقسيم إلى لوحات يتم عن طريق تصوير عناصر معمارية مثل الأعمدة بشكلها الخيطى غير الحقيقى حيث تصل ما بينها فستونات نباتية وعناصر اخرى زخرفية، كما يضمن هذا الاتجاه من التصوير عمل لوحات صغيرة بمناظر بيئية أو تصويرية رؤوس أو أقنعة أو طيور أو أسماك.

الستكو فى القرن الثانى الميلادى :

استمر استخدام الستكو مع التصوير فى زخرفة جدران وسقوف الفيلات، كما استمر أيضا فى العمارة الجنائزية خاصة فى السقوف لعمل التقسيمات الهندسية وأطر اللوحات، إلا أنه فى العصر الأنطونينى زاد استخدام زخارف الستكو فى العمارة

الجنائزية حيث تم اكتشاف عدد من المقابر التى ترجع إلى ١٥٠ و١٦٠م ومن أهم هذه المقابر مقبرة Pancrazi (صورة ١٤٣) فى روما. السقف القبوى بهذه المقبرة مقسم بالستكو إلى خطوط طولية يليها إطار عريض من الخطوط الدائرية مكونة دوائر متصلة مع بعضها وممثل وسطها صور فردية لأطفال أسطورية أو ورود أو حيوانات على خلفيات بيضاء وسوداء بالتناوب، أما بقية السقف القبوى من الداخل فإنه مقسم عن طريق خطوط مستقيمة أو منحنية مكونا إطارات مختلفة الأشكال بداخلها عناصر زخرفية لحيوانات خرافية مثل الجريفون أو أشخاص مجنحة، بينما فى داخل اللوحات الكبيرة الرئيسية ممثل مناظر أسطورية مثل تخليد زيوس كرمز لتخليد الروح، أو دخول هرقل لأوليمبوس كرمز لدخول الروح إلى الجنة، وأيضا تصوير عدالة سليمان لحكمه بين السيدتين المدعيتين كل منهما لأمومة الطفل موضوع النزاع، وغيرها من المناظر الأخرى الأسطورية ذات الطابع الكلاسيكى الذى يتسم بالرقة والجمال.

زخارف الاستكو فوق جدران مقبرة Valeri يتسم بالرقة المتناهية (صورة ١٤٤) إذ استخدم الستكو لتقسيم السقف عن طريق الخطوط المنحنية والمستقيمة مكونا دوائر متصلة فيما بينها بخطوط مستقيمة تكون بدورها أشكالا مربعة، وينتشر بين كل هذه اللوحات الدائرية والمربعة الزخارف النباتية الدقيقة، أما داخل اللوحات نفسها فمصور مناظر بسيطة مثل الأطفال الأسطورية أو الورود أو الحوريات وكل منهن تمتطى حيوانات بحرية خرافية بالإضافة لصور الحوريات والساتير، بينما ممثل فى اللوحة الوسطى سيدة تمتطى الجريفون رمزا لانتقال الروح من العالم الدنيوى إلى العالم الآخر. على الأجزاء الهلالية بالحجرة صورت الالهة الأم بين فروع النباتات المتشابكة حاملة لوحة مصور عليها تجسيد الفصول رمزا لمرور الزمن.

زخارف الستكو توجد على السقف القبوى لمقبرتين أخرتين تم اكتشافهما تحت كنيسة القديس سباستيان بروما وترجعان لعام ٢٠٠م. غير أن هذه الزخارف البارزة لا تتسم بالرونق الذى رأيناه فى المثالين السابقين، إذ أن الزخارف اقتصرت على تقسيم السقف عن طريق الخطوط البارزة إلى لوحات سداسية الأضلاع ولوحات أخرى دائرية وبداخل كل منها وردة بارزة فوق جدران المنطقة الهلالية لاحدى المقبرتين ممثل بالستكو فوقعة كبيرة وبجانبها الطاووس أما على جدران المنطقة الهلالية للمقبرة الثانية فزخارف الستكو اقتصرت على تشكيل فروع نباتية متشابكة.

التصوير الرومانى فى نهاية القرن الثانى وخلال الثالث :

فى العشرين سنة الأخيرة من القرن الثانى زخرفت جدران بعض منازل الأثرياء بأوسيتا بالتصوير الجدارى على خلفيات فى الغالب بيضاء وتقسيم هذه الجدران بواسطة الخطوط الهندسية إلى لوحات. هذا الاتجاه يظهر فى التصوير الجدارى بمنزل ديانا باوسيتا، حيث قسم الجدار بواسطة خطوط عريضة إلى لوحات صغيرة صور عليها أشكال للطيور والدلافين والجيرلندات. فوق جدران حجرة أخرى بنفس المنزل انحصر التصوير فى صور الأشخاص المنفردة داخل لوحات محددة بشرائط خضراء وصفراء. أيضا يرجع لهذه الفترة الزمنية الصور الجدارية بمنزل Caupona del Pavone بأوسيتا حيث قسمت الجدران إلى لوحات بداخلها صور أتباع ديونيسوس (صورة ١٤٥).

ايضا فى نهاية القرن الثانى ينتمى تصوير لوحتين أحداهما تصور تراجيديا والأخرى تصور أسطورة. عثر على هاتين اللوحتين فى ضريح Colombaris dei caecili بأوسيتا، اللوحة الأولى التراجيدية (صورة ١٤٦) مصور بها رجل مسن وسيدة جالسان على مصطبة، الرجل ملتحى يغطى جسمه الخيتون

والهيماتيون رافعا رأسه مستطلعا، بينما يقبض بيـده اليمنى على رأس شاب عارى مصور راكعا أمامه ويمسك بيده اليسرى اليد اليمنى للشاب، فى نفس الوقت يضع هذا الرجل الملتحى ساقه اليمنى فوق فخذ الشاب لمنعه من الحركـة. السـيدة الجالسة بجوار الرجل المسن لا تشارك فى المنظر إلا من خلال متابعتها لما يجرى أمامها. فى أقصى يسار المشهد مصور سيدة تتقدم نحو الشاب والرجل الملتحى فى خطوة واسعة وهى ممسكة بيدها بشئ ما أصفر اللون ليس من السهل تحديد شكله. فى الخلفية ما بين الرجل الملتحى والسيدة السائرة مصور رجل عجوز آخر ملتحى ومنحنى يستند على عصاه بيده اليسرى ويشير بشئ ما بيده اليمنى. على يمين المشهد مصور طائر وبرتقالتان يبدو أنهم عناصر زخرفية فقط. ليس من السهل تفسير هذا المشهد فبعض العلماء فسره بأنه يمثل كرولوس جالسا بجوار الزوجة ريا، بينما تقدم المرضعة (السيدة إلى اليسار) قطعة حجر ملفوفة فى القماش حتى تنقذ زيوس وأن الرجل فى الخفية هو أورانوس، إلا أن هذا التفسير لا يتفق مع وجود الأقنعة على وجوه الشخصيات، ولذلك فربما كان هذا مشهدا من مسرحية لم تصل إلينا تصور تعرف الملك (الرجل الجالس) على ابنه الذى كان قد فقده، وأن السيدة إلى اليسار تقدم الدليل على أبوة الملك لهذا الشاب، وربما كان الرجل فى العمق يمثل شاهدا آخر يتقدم بالدليل على هذا[٨٨].

المشهد الآخر من هذه المقبرة مشهد أسطورى إذ يمثل خطف برسفونى Proserpina (صورة ١٤٧). هذا المنظر كان ضمن منظر خلوى اختفت ملامحه للأسف. برسفونى هنا مصورة وهى تحاول الهروب من بلوتو فتقع أثناء هذه المحاولة على ركبتيها. برسفونى أو بروسربينا عند الرومان مصورة وعلى جسدها رداء خفيف يترك الجسم عاريا من الوسط وحتى أعلى. الرداء مصور منتفخ بالهواء ويتطاير محيطا بالرأس. إله العالم السفلى يلاحق Proserpina محاولا ايقافها بإمساكه بردائها بيده اليمنى. الاله بلوتو يغطى جذعه السفلى رداء وينتفخ الرداء

عند كتفيه بطريقة غير واقعية. فى أقصى يسار المشهد مصور رمانتان (هدية العرس لبروسربينا وهى رمز للخصوبة وعودة الحياة). المنظر فى حد ذاته تكرار للمشهد فى أمثلة أخرى، واستخدم لتصوير المنظر الألوان الحية وإن كان هناك أخطاء فى تنفيذ المشهد.

تظهر مميزات التصوير فى بدايات القرن الثالث الميلادى من التصوير الجدارى الموجود بمنزل بشارع الـ Cerchi بروما (صورة ١٤٨). الجدار هنا مقسم إلى لوحات متتالية بواسطة الأعمدة المرسومة التى تستند على قواعد مرتفعة. أمام هذه الأعمدة وقواعدها مصور الخدم المميزون بملابسهم على شكل تونيك قصير وهم يخدمون الضيوف على المائدة بينما رئيسهم يمسك بعصا يوجههم بها. يلاحظ هنا النمطية فى تقسيم الحيز إلى لوحات متتالية باستخدام عناصر معمارية، وهو اتجاه سوف يسود فى كل المشاهد المعمارية أو فى النافورات، أو فى مبانى حوريات المياه ninfi أو فى مسارح أفريقيا وآسيا، وكذلك فى التوابيت الآسيوية. فى هذه اللوحة يلاحظ أن الخدم مصورين بشكل فردى وبالوضعية الأمامية على خلفية بيضاء مقسمة بالأعمدة المرسومة التى رغم مظهرها البسيط الذى لم يهدف المصور من خلالها إلى تقليد المظهر الإنشائى المعروف عن الأعمدة المصورة، وإنما هدف فقط إلى تقسيم الحيز الذى يمثله الجدار تقسيما هندسيا باستخدام الخطوط والألوان، وهو الاتجاه الهندسى الذى ضاعفه تصوير الشخصيات المعزول بعضها عن البعض الآخر والتى عكست ملامحها الصور الشخصية لكل من الجبالوس وبالينو. أفلاطون الذى عاصر هذه الفترة الزمنية نادى بأن الفنان عند تصويره لجدار ما عليه أن يكون الشئ المراد تصويره هو المنطلق فى التصوير وليس الرائى لهذا التصوير، بمعنى أن تأثير الرؤية تتحقق من الشئ المصور. هذا الاتجاه ساد فى الفنون فى الثلث الأول من القرن الثالث الميلادى ويمكن أن نرى انعكاسه فى تصوير جدران ضريح Dei aureli[٨٩].

تنتمى لهذه الفترة الزمنية لوحتان من الفريسكو عثر عليهما فى أوستيا ومحفوظتان الآن بمتحف الفاتيكان (صورة ١٤٩ و ١٥٠) هاتان اللوحتان تصوران موكب من الأطفال فى مجموعة. فى الصورة ١٤٩ الأطفال مصورون وهم يحملون المشاعل ويرتلون فى ساحة هيكل الإلهة ديانا، بينما فى الصورة ١٥٠ مصور أطفال يمارسون طقسا دينيا وأحدهم يحمل راية فى يمين المشهد، بينما فى اليسار مصور طفلان يجران عربة وفى الخلفية سفينة طقوس دينية[٩٠].

عثر على منظر آخر من القرن الثالث الميلادى فى ضريح colombario لـ Folius Mela بأوستيا وموجود الآن بمتحف الفاتيكان (صورة ١٥١). المنظر يصور أورفيوس عند نزوله للعالم الآخر لاسترجاع زوجته Euridice التى انتقلت إلى العالم الآخر بسبب عضة ثعبان سام: على اليسار مصور باب يفتح على مملكة الموتى ويوجد أمامه الكلب الحارس Cerbero وشاب جالس له مظهر العبد إذ يلبس قميص بأكمام قصيرة ويمسك بيده اليمنى عصا وفوق رأسه نقش يدل على أنه حمال. ويليه أورفيوس الذى يعزف على مزماره وينظر خلفه إلى عروسه. إن المشهد يصور اللحظة الدقيقة فى هذه الأسطورة إذ وافق بلوتو على أن يسترجع أورفيوس عروسه بعد أن أعجب بعزفه، إلا أنه اشترط عليه ألا ينظر إلى الخلف، وهم أمر لم يتحقق إذ لم يستطع أورفيوس إلا اختلاس نظره إلى زوجته ففقدها إلى الأبد إلى اليمين وفى أعلى الصورة مصور بلوتون وزوجته Proserpina التى لم يتبق من آثارها إلا خطوط بسيطة. أسفل الزوجين الالهين مصور Oknos الذى عوقب بأن يقوم بجدل حبل بدون نهاية، وخلفه مصور حمار. المشهد خلفيته زرقاء ويحيط به إطار مزخرف بشكل المثلثات بينما بقية الجدار باللون الأحمر[٩١].

أيضا من الموضوعات الجنائزية التى تنتمى للقرن الثالث منظر حقول الأبرار (الاليزيوم) الذى عثر عليه بمقابر Ottai بروما وموجود الآن بالمتحف القومى بروما (صورة ١٥٢).

هذا المنظر كان مصورا فى المنطقة الهلالية لجدار العمق فى الحجرة الجنائزية المقسمة عن طريق خطوط بنية إلى أقسام قلد فيها شكل لوحات مرمرية، أما السقف القبوى فإنه مرسوم بدوائر وأنصاف دوائر حمراء على خلفية بيضاء تفصل ما بينه عناصر زخرفية ونباتية. أهم هذه الزخارف فى الحجرة الجنائزية هو ذلك المنظر على شرف أكتافيا بولينا التى ماتت فى السادسة من عمرها ودفنت فى هذا المدفن الخاص بابيها Octavius Felix. التصوير فى هذه المنطقة الهلالية كان فى لوحتين تعلو احداهما الأخرى وكلاهما مصور به مشاهد من الفردوس إذ تمثل أطفال أسطورية ومعهم بسيخى (معظم هذه الرسومات اختفت الآن) أما اللوحة الأخرى فإنها منفذة بطريقة المنظور وتصور رحلة الصبية المتوفاة إلى حقول الأبرار. المنظر مصور فى منطقة جرداء مليئة بأزهار حمراء يقوم أطفال بقطفها لوضعها فى سلال صغيرة. الخلفية البيضاء بدون أى تحديد للأفق للايحاء باللانهائى والبعد عن دنيا الأحياء. فى يسار المنظر مصور طفل أسطورى فوق عربة يجرها الحمام حاملا الطفلة أكتافيا، بينما يفسح لهما الطريق هرميس المصور بحجم كبير بالنسبة لبقية شخصيات المشهد الذين يمثلون ضيوف جنة الأبرار والمصورون فى هدوء وهم يقطفون الأزهار، بينما مصور فى أقصى اليمين شخصيتان تنحنيان أمام إلهة وفى وسطهم الطفلة المتوفاه على شكل منيرفا. يتوسط المشهد عمود على قمته تمثال للالهة هيكات تمسك بيدها مشعل مضئ للإشارة إلى جهنم الذى تمثل هيكات ربة له. المنظر كله يشع به الضوء من أكثر من جانب كما تتخلله الظلال فى مواضع اخرى دون أن يمثل توزيع هذه الضياء والظلال تعارض مع الوضع الواقعى. تكرر تمثيل هذا المشهد على مقبرة أخرى من أوستيا من بداية القرن الثالث[٩٢].

من الأمثلة أيضا على التصوير فى ذلك العصر التصوير الجدارى بمنزل Celimontano بروما[٩٣] (صورة ١٥٣). التصوير الجدارى بحجرة الطعام بهذا المنزل والذى يعكس من جديد تصوير الحدائق وحيث تخلل هذا التصوير شباب

وطيور واقفة أو طائرة تظهر خلفهم فستونات من الأزهار. فى أعلى الجدار مصور أقزام يقطفون الأزهار من الفروع، بينما يقف بجانبهم طيور مختلفة. الجزء السفلى من الجدار مقلد عليه بالألوان لوحات مرمرية.

انتشار المسيحية واليهودية والعقائد الشرقية والاضطهادات الدينية كلها عوامل أحدثت تغييرا جذريا فى الرؤية الرومانية بالرغبة فى التقرب للقوى الإلهية، لذلك ظهرت على جدران المقابر مناظر دينية من الديانة المسيحية وكمثال على ذلك تصوير تعميد المسيح المنفذ بالطريقة التأثيرية على جدران مقبرة Lucina فى الجبانة المعروفة باسم Callisto بروما. فى هذه الصورة وبالرغم من الأسلوب الطبيعى لتصوير الشخصيات، إلا أن ألوان الأحمر والأخضر المستخدمة فى هذه اللوحة لا تناسب الموضوع. منظر آخر يمثل نفس الاتجاه يظهر فى صورة العذراء وهى تحمل السيد المسيح طفلا وأمامها أحد الرسل.

بالنسبة لزخارف القباء يلاحظ تطور فى أسلوب هذا التصوير إذ قسمت هذه القباء وخاصة ذات الشكل الصليبى عن طريق خطوط توضح الأقسام الأربعة للقبو مع التركيز على اللوحة التى تتوسط السقف سواء كانت هذه اللوحة مستطيلة أو دائرية، وكمثال على ذلك التصوير على قبو مقبرة Lucina السابق ذكرها، حيث قسم هذا السقف عن طريق ا لخطوط المستقيمة والدائرية بالإضافة لشكل الأذرع التى تخرج من مركز اللوحة. فى داخل هذه التقسيمات صورت شخصيات تخرج من قواعد نباتية، كما صورت شخصيات تطير أو تسير، بالإضافة إلى تصوير أقنعة بينما يتوسط اللوحة الرئيسية منظر خلوى (صورة ١٥٤).

الصور الجدارية بضريح الـ Aureli بروما (صورة ١٥٥) تمثل تطورا فى الاتجاه الذى رأيناه فى الأمثلة السابقة سواء بالنسبة لأسلوب الطريقة التأثيرية أم بالنسبة للموضوعات المأخوذة من العهد القديم والجديد: فوق جدران الحجرة

الأولى مصور آدم وحـواء وبينـهما الشجرة وعليـها الثعبـان (الشيطان). منظـر آخـر بنفس الحجرة لرجل جـالس ويضع يـده على شاب عـارى (خلق آدم). فـى الحجـرة الثانية ممثل على السقف القبوى ووسـط زخـارف بسيطة صـورة سـيدة علـى رأسـها وشاح وبعض الرجال يمسكون بالصولجان وفى الوسـط منـاظر للطيـور والدرافيـل والأوانى المعدنية. على هذه الحجرة مصور أشـخاص منفرديـن مـن الرجـال ومعـهم الصولجان ونساء يتشحن بالعباءة. من أهم الصور الجدارية فـوق هـذا السـقف صـورة لرجل يلبس الخيتون والـهيماتيون ويشـير بأصابعـه بعلامـة الصليـب (صـورة ١٥٦). التصوير على جدران الحجرة الثالثة وسقفها القبوى يظهر فـى لوحـات مستطيلة أو دائرية وتشمل صورة الراعى الصالح متبادلة مع صـور أشـخاص يحملـون الصولجـان ولفافات الورق. التصوير على الجزء العلوى من الجدار والأجزاء الهلالية الشكل تمثل اجتمـاع الرسـل للطعـام بـالرغم مـن عـدم تمثيـل المـائدة (صـورة ١٥٧)، إلـى جـانب مناظر أخرى دينية من أهمها منظر المسيح على هيئة الفلاسفة جالسا على صخرة ويقرأ من لفافـة ورقيـة، بينمـا مصـور أسـفله منـاظر للخـراف والمـاعز ترعـى بيـن الحشائش. لاشك وأن هذه الصـور الرمزيـة توضـح مـدى انتشـار المسـيحية فـى تلـك الآونة كما توضح أيضا الاتجاه الفنى فى تسطيح المناظر المصورة بعد إلغاء عنـاصر عمق المنظور وأيضا يتميز التصوير عامة باستخدام الطريقة التأثيرية.

من الملاحظ أن التصوير الرومانى منذ أواخر القرن الثالث عاد مرة أخرى إلـى الـتراث السـابق المتمثـل فـى أسـاليب بومبـى بعـد أن هجـر الفنـانون الطريقـة التخطيطية التى كانت سائدة من قبل ورجعوا مـرة أخـرى إلـى العنـاصر المعماريـة وتعدد الأبعاد فى عمق المنظور بالإضافة لعناصر الأسلوب الثالث.

التصويـر فـى عصـر دقلديـانوس (٢٨٤ - ٣٠٥) يمثـل عـودة مـرة أخـرى إلــى الأسلوب الثالث لبومبى، وكمثال لهذا الاتجـاه التصويـر علـى السـقف القبـوى بحجـرة الدفن بجبانة Pretestato التى ترجـع إلـى ٢٨٠م. (صـورة ١٥٨). التصويـر علـى هـذا

القبو المشكل من أجزاء هرمية كل منها قسم إلى أربعة مناطق زخرفت كل منها بأشكال الدوائر والزهور والطيور، بينما صور على الجزء السفلى من هذه المناطق مشاهد رمزية للفصول الأربعة وأقزام يقومون بالعمل.

فوق جدران مقبرة بجبانة Domilella يأخذ التصوير الطابع المعمارى بتقليد شكل الإفريز السفلى باللوحات المرمرية. بينما يعلوه إفريز آخر مصور عليه زهور، يعلوه الجزء الرئيسى من الجدار والمصور على أعمدة تحصر بينها لوحات لشخصيات منفردة أو فى جماعات كما فى اللوحة الوسطى. هذه الأعمدة تحمل من أعلى سنادة تبدو وكأنها تحمل السقف القبوى المزخرف بأشكال هندسية دائرية وهلالية. فى هذا التصوير حتى وإن استخدمت فيه الأشكال المعمارية من الأسلوب الثانى، إلا أن هذه العناصر المعمارية أصبحت مجرد وسيلة لملء فراغ الجدار، كما يلاحظ فى هذا التصوير العودة مرة أخرى لأسلوب التطعيم المرمرى، الذى لم يقتصر على جدران المنازل ولكن شمل أيضا جدران المقابر حيث صور فى المنطقة السفلى من الجدار مناظر الحدائق للرمز للجنة، وخصص الجزء الأوسط لتقليد التطعيم المرمرى، والجزء العلوى صور بلوحات واسعة تكاد تلامس بعضها البعض الآخر، بينما صورت أعمدة عند الأركان للإيحاء بأنها تحمل السقف القبوى مثلما فى مقبرة دوميتلا بروما.

هذه العناصر الزخرفية فى فن التصوير فى نهاية القرن الثالث وبداية الرابع استمرت خلال هذا القرن الذى سادت فيه المسيحية وفقد التصوير الجدارى أهميته وتنازل عنها للموزايكو وبالتالى فقد كل هذا المجد الذى أحرزه عبر القرون الماضية واقتصر التصوير - إن وجد - على الموضوعات المسيحية أو الخطوط المتشابكة الصغيرة.



الباب الثانى

الموزايكو الرومانى



الموزايكو الروماني

كان للإغريق السبق فى مجال تزيين أرضيات مبانيهم العامة والخاصة بلوحات من الموزايكو الذى استخدموا لتنفيذه أولا الحصى ثم الأحجار المختلفة ومنها المرمرية والتراكوتا فى أشكال غير منتظمة ثم فى شكل مكعبات أو متوازى مستطيلات مما يطلق عليه قطع الفسيفساء استخدموا لها طرق تنفيذية وعناصر زخرفية متعددة حولت هذه الأرضيات إلى لوحات نفذوا فيها جميع ابداعاتهم الفنية.

استطاع الرومان الاستفادة من هذا التراث الضخم لفن الموزايكو لتزيين أرضيات منازلهم ومعابدهم وحماماتهم ثم بعد ذلك أيضا مقابرهم، ولذلك ولكى نتفهم مميزات فن الموزايكو الرومانى لابد لنا من استعراض الطرق التنفيذية التى استخدمها الرومان فى هذا الفن خاصة وأن الطرق التنفيذية اليونانية استخدمت كما هى فى الفن الرومانى مع بعض التغييرات الطفيفة التى ارتبطت أساسا بظروف فنية تبعا لذوق الرومان، أيضا استمرت نوعية الموضوعات فى العصر الرومانى كما كانت فى الفن اليونانى مع بعض التجديدات التى فرضها العصر والذوق العام.

طريقة إعداد الأرضية لعمل لوحات الموزايكو :

أشار كل من فيتروفيوس (VII, 1, 3 - 5) وبلينيوس - XXXVI, 186) (187 إلى طريقة إعداد الأرضية المخصصة للموزايكو: بعد تسوية الأرضية وتجفيفها تماما توضع طبقة الـ statumen من الحصى الكبير أو من دبش الأحجار، ثم توضع فوقها طبقة الـ rudus التى يبلغ سمكها ٢٥ سم وهى مكونة من ثلاثة أجزاء من الأحجار المفتتة وجزء من الجص، ثم تفرش فوقها طبقة الـ nucleus التى يبلغ سمكها ١٢ سم والمكونة من عجينة مسحوق التراكوتا والجص، وبعد أن تجف هذه

الطبقة يحدد فوقها الخطوط الإرشادية لعناصر لوحة الموزايكو ثم تغطى بطبقة رقيقة من الجص ومسحوق التراكوتا لتلوين اللوحة، وبهذه الطريقة تتحول الأرضية إلى سطح لامع ومصقول حيث تثبت عليها قطع الموزايكو بواسطة خليط من الجص والرمل.

الطرق التنفيذية لعمل لوحات الموزايكو :

أولاً - طريقة الـ opus signinum :

أقدم الطرق التنفيذية فى الموزايكو هى الطريقة المعروفة باسم الـ op us signinum. فى هذه الطريقة استخدم الحصى لعمل لوحة الموزايكو وذلك بأشكاله المختلفة وألوانه المتعددة، غير أنه أحياناً ما كان يستخدم مع هذا الحصى قطع حجرية صغيرة من أنواع مختلفة غير منتظمة الشكل ومن أهم هذه الأحجار الحجر الجيرى والمرمر بالإضافة لقطع من التراكوتا. فى العادة كان يستخدم لهذه الطريقة الحصى إما بمفرده وإما أن يستخدم مع الحصى قطع الأحجار وإما أن يستخدم مع الحصى والأحجار قطع التراكوتا وفى هذه الحالة استخدم الحصى كعنصر أساسى فى التكوين، حيث تثبت هذه المكونات فى الأرضية عن طريقة المونة من الجص والرمل وأحياناً يضاف إليها مسحوق التراكوتا لاضفاء اللون الوردى الفاتح على لوحة الموازيكو.

فى البداية اقتصرت هذه الطريقة على مجرد تبليط الأرضية ولذلك لم تتضمن هذه النوعية من الموزايكو أية عناصر زخرفية. بعد اتمام تثبيت قطع الأحجار والحصى يتم تنظيف السطح الخارجى للموزايكو وتلميعه.

الأمثلة على هذه الطريقة القديمة عثر عليها فى Gordion فى فريجيا بآسيا الصغرى من القرن الثامن ق.م. وبالرغم من ذلك فإن الأصل لابد وأنه كان فى بلاد اليونان نظرا لأن التطور فى هذه النوعية من الموزايكو أى باستخدام عناصر

زخرفية به لم تتم إلا فى منتصف القرن الخامس ق.م. فى بلاد اليونان ومنها انتشرت إلى أجزاء أخرى خلال القرن الرابع ق.م. لقد قدمت Olynthus[٩٤]. أكبر مجموعة من لوحات الموزايكو المنفذة بالحصى بالإضافة إلى عدة أماكن فى بلاد اليونان وآسيا الصغرى وصقلية[٩٥]. أجمل لوحات الموزايكو المنفذة فى الحصى سواء من الناحية الفنية أو التنفيذية هى لوحات موزايكو Pella[٩٦] عاصمة مقدونيا، إذ عثر فى مبنيين ملحقين بالقصر الملكى على قطعتين من الموزايكو منفذتين بطريقة الـ signinum. استخدم الفنان فى إحدى القطعتين الخط التحديدى لتحديد الأشكال المصورة والتفصيلات الداخلية عن طريق استخدام شرائح الرصاص. فى قطعة الموزايكو الأخرى استخدم الفنان طريقة التظليل باستخدام درجات مختلفة من ألوان الحصى مع استخدام شرائح الرصاص لتسهيل ترتيب درجات اللون سواء بالنسبة للحدود الخارجية للأشكال المصورة سواء بالنسبة للتفصيلات الداخلية. فى حالة استخدام لونين فقط أحدهما للخلفية والأخرى للصور لا يتحقق للمناظر المصورة بعد العمق ولذلك تبدو الصور مسطحة تكاد تنفصل عن الخلفية، أما فى الحالة الثانية باستخدام التظليل فإن الأبعاد الثلاثية للشكل المصور تتحقق ويتحقق معها قواعد المنظور. تنفيذ اللوحتين بأسلوبين مختلفين فى مبنيين يرجعان لأواخر القرن الرابع ٣٣٠ - ٣٠٠ ق.م. يوضح أن استخدام قواعد معينة تتبع أو تبتعد عن قواعد المنظور خضعت للذوق العام وليس للتطور الزمنى. قطعة الموزايكو المنفذة فقط باللونين الأبيض والأسود تصور صيد الأسود المأخوذ من أرشيف الفن اليونانى (صورة ١٥٩) صور على خلفية سوداء صيادان أحدهما مزود بالخنجر والآخر بالسيف يتوسطهما أسد غاضب. اللوحة الأخرى المستخدم بها التظليل (صورة ١٦٠) تصور منظر لصيد الغزال: الصيادان هنا أحدهما يرفع سيفه لضرب الغزال بينما الآخر على وشك الانقضاض ببلطته على الفريسة، بينما مصور كلب يساعد فى عملية الصيد. اللوحة محاطة بإطار عريض من العناصر النباتية المتشابكة يحيط بها إطار آخر من عنصر الموجة المتتالية.

هذان المثالان من بلا يوضحان التطور فى أسلوب الـ signinum حيث لم تقتصر اللوحة على مجرد تثبيت الحصى ولكن اضيفت للوحات الموزايكو صور الأشخاص والحيوانات والزخارف النباتية والهندسية. فى هذه المرحلة استخدم الفنان ليس فقط الحصى ولكن أحياناً قطع صغيرة من الأحجار من اللون الأحمر المائل للبنى أو الأصفر لتظليل الأشكال المصورة، كذلك استخدم الفنان الأحجار البيضاء لعمل المقلة فى العيون مع ثبت هذه الأحجار من الوسط وتطعيمها بأحجار صغيرة سوداء للحدقة، أما بالنسبة لتنفيذ الدروع فقد استخدمت قطع حجرية صغيرة من البروفير للون الأحمر، والألبستر للون الأصفر. يلاحظ فى هذه المرحلة أن الحصى لم يوضع بنظام فى الخلفية وفى صور الأشخاص والحيوانات مما يؤدى إلى ظهور فراغات فى الأجسام والخلفية، أما بالنسبة للخطوط التحديدية سواء بالنسبة للأشخاص أو الحيوانات أو الزخارف الهندسية فقد استخدم الفنانون خطأ تحديديا يحفر فى المونة قبل تمام جفافها مثلما فى ديلوس ورودس أو بعض المراكز الهلنستية الأخرى، أما فى مصر ومقدونيا فقد استخدم للخط التحديدى شرائح من الرصاص يتم تثبيتها على طول هذه الخطوط التحديدية ثم توضع قطع الحصى بمحازاة هذه الشرائح الرصاصية، ولذلك تتسم الأجزاء القريبة من هذه الخطوط بانتظام الحصى بها.

بالرغم من أنه تم تنفيذ احدى لوحتى بلا بالتظليل إلا أن الأمثلة الأكثر تقدما يمكن أن نجدها فى أثينة وكورنيثة وسيكيون وسبرطة وبريينى وأوليمبيا، بينما ظل استخدام الحصى بلونين فقط فى أمثلة فى بلا ورودس وصقلية والإسكندرية، إلا أن الفنانين بدءوا يستخدمون إلى جانب الحصى عدد قليل من القطع الحجرية وكمثال على هذا صور الكنتاوروس من رودس حيث استخدم فقط اللونان الأسود والأبيض (صورة ١٦١).

تطور طريقة الـ Signinum:

حظيت طريقة الـ opus signinum حظيت بتطور جديد يعتبر حلقة الوصل بين الـ signinum والـ tessellatum حيث استمر استخدام الحصى فى هذه المرحلة أيضاً، ولكن على نطاق ضيق للغاية لإضفاء المزيد من التأثير اللونى على اللوحة المصورة. فى هذه المرحلة استخدمت بشكل متزايد قطع الأحجار المختلفة وانتظمت سطوح هذه القطع واتخذت الشكل المربع أو المستطيل وهى قطع يمكن أن نطلق عليها اسم فسيفساء tesserae. زاد الاهتمام فى هذه المرحلة بوضع الـ tesserae بنظام متتالى باستخدام شرائح الرصاص بسمك مختلف وإضفاء التراكوتا للمونة وبالتالى تكونت تلك المونة من الجص والرمل ومسحوق التراكوتا التى يكسب اللوحة اللون الوردى.

لقد اختلف العلماء فى تحديد المركز الفنى الذى قام بهذا التطوير فبعض العلماء يعتقد أن صقلية هى مركز هذا التطوير حيث عثر فى Morgantina بصقلية[٩٧] على لوحات موازيكو منفذة بهذه الطريقة ومن أهمها لوحة جانيميدس (صورة ١٦٢). هذه اللوحة منفذة فى أغلبها من قطع الفسيفساء وإلى جانبها عدد محدود من الحصى وشرائح من الحجر الجيرى. يعتقد هؤلاء العلماء أن هذه التقنية الجديدة التى ابتكرت أساساً فى صقلية ربما فى سيراكوزا قد انتقلت إلى الإسكندرية عن طريق لوحات الموزايكو التى كانت فى السفينة الشهيرة التى أهداها هيرون الثانى إلى الملك البطلمى، وأنه انتشرت هذه التقنية من الإسكندرية إلى المراكز الفنية الهلنستية الأخرى. بعض العلماء يعتقد بالعكس أن الإسكندرية يجب أن تكون موطن هذا التطوير خاصة مع الكشف عن لوحتى موزايكو احداهما ترجع إلى أواخر القرن الرابع ق. م. استخدم فيها الحصى بشكل أساسى واللوحة الأخرى استخدم فيها الحصى بشكل محدود للغاية فى الوقت الذى استخدمت فيه الأحجار بشكل الفسيفساء tesserae وذلك فى اللوحة الشهيرة التى عثر عليها فى الشاطبى وهى لوحة ضخمة يبلغ طولها ٥٢٥ سم وعرضها ٣٩٥ سم (صورة ١٦٣). اللوحة الرئيسية تصور صيد الغزال حيث صور ثلاث

رجال مجنحون يقومون بالصيد. أحدهم فى الجانب الأيمن من اللوحة مفقود ولم يتبق منه إلا الساقين، بينما الايروس الأوسط يقوم بالقضاء على الغزال الذى يهم بالوقوف للهرب، بينما يحاول الايروس الثالث مساعدة زميله فى القبض. اللوحة محاطة بعدة أطر أولها من الداخل للخارج أوراق نباتية ثم إطار عريض من الحيوانات الحقيقية والخيالية ثم إطار ثالث من عنصر الجديلة المتداخلة التى سوف تنتشر جدا فى المراكز الهلنستية والموزايكو الرومانى، ثم إطار رابع من العناصر الهندسية على شكل المربعات. الخلفية فى هذا الموزايكو سوداء، بينما استخدم اللون الأبيض لأجسام الرجال واللون الوردى لحدود الأجسام والتفصيلات الداخلية. الشعر باللون الأصفر والعيون استخدم لها الحجر الأبيض مع وجود الثقب فى الوسط للتطعيم بالحصى الأسود. ألوان أجسام الحيوانات باللون الأصفر والبقع باللون الأسود والرمادى الغامق. شرائح الرصاص استخدمت لتحديد الأجسام والتفصيلات الداخلية، أما الحصى فقد استخدم أساساً فى الشعر لتكثيف التأثير اللونى للصور. بقية المنظر كله استخدم له قطع الـ te sserae مما يمهد حقيقة لطريقة الـ tessellatum(٩٨).

طريقة الـ opus seclile :

استخدم منذ البداية ومعاصرا لطريقة opus signinum شرائح مرمرية فقط تثبت فى المونة أطلق عليهم opus seclile، غير أن هذه الطريقة لم تلق شيوعاً وبالتالى لم يتم تطويرها واستمرت تستخدم فقط لتبليط الأرضيات دون أن تتضمن أية زخارف، غير أنها انتشرت فى الموزايكو الرومانى وخاصة لتنفيذ العناصر الهندسية مثل شكل المكعبات المنفذة بطريقة المنظور التى أطلق عليها بلينيوس اسم sc u tulatum، ثم استخدمت فى العصر الإمبراطورى لتشكيل العناصر النباتية وفى العصر الفلافى نفذت بالشرائح المرمرية لوحات كاملة عرفت باسم الترصيع المرمرى وزاد انتشار هذه النوعية فى القرن الثانى الميلادى لتشكيل المناظر المصورة، ولذلك اقتصر التطوير فى طرق تنفيذ الموزايكو لدى الإغريق فقط على الـ s ingninum وليس الـ seclile.

طريقة الـ opus tessellatum :

هى الطريقة التى توصل إليها الإغريق منذ منتصف القرن الثالث ق.م. بعد الاستغناء نهائياً عن الحصى واستخدام قطع حجرية صغيرة من الأحجار المختلفة ومنها المرمرية بالإضافة لقطع التراكوتا والزجاج. تتميز قطع الفسيفساء فى هذه الطريقة بانتظام أشكالها المربعة أو المستطيلة التى لا يتجاوز أطوالها العشرة ملليمترات وذلك بالنسبة للصور، أما بالنسبة للزخارف الهندسية فإن أطوال أضلاع القطع لم يكن يتجاوز الثمانية ملليمترات. استخدم فى هذه الطريقة الرصاص فى شكل شرائح لضمان ترتيب قطع الفسيفساء فى صفوف طولية، غير أن هذا لم يمنع ترتيب القطع بشكل غير منتظم خاصة فى الأماكن ذات الخطوط المنحنية والتى لا تسمح بوضع القطع فى صفوف، أما بالنسبة للمونة المستخدمة لتثبيت قطع الفسيفساء فى الأرضية وهى الطبقة العليا من طبقات إعداد الأرضية، فإنها تشكلت من ثلاث طبقات وليس من طبقة واحدة كما كان الحال فى الطريقة السابقة نظرا لدقة قطع الفسيفساء وسهولة فقدها، لذلك كانت الطبقة الأولى السفلية من الملاط تتكون من الجص والرمل ذى الحبيبات الكبيرة، أو يخلط الجص مع الدبش الحجرى أو الجص مع حصى رقيق ويبلغ سمك هذه الطبقة من ١٠ - ٢٠ مم. الطبقة الثانية تتكون من الجص مع مسحوق التراكوتا أو من الجص مع رمل ذى حبيبات كبيرة ويقل سمك هذه الطبقة نسبياً عن الطبقة السفلى. الطبقة الثالثة وهى الطبقة العليا من الملاط التى يثبت قطع الفسيفساء فيها فإنها تتميز بأن سمكها محدود للغاية وتتكون من الجص مع بودرة التراكوتا أو تتكون من الجص بمفرده. كان الملاط فى العصر الرومانى يتكون من الجص ورماد النباتات مما يكسبه اللون الرمادى المميز للموزايكو الرومانى.

هذه الطريقة الجديدة فى فن الموزايكو انتشرت فى كل العالم الهلنستى منذ نهاية القرن الثالث ق.م. ووصلت إلى ذروة الإتقان خلال القرن الثانى، مع تنوع الموضوعات المصورة بالإضافة إلى التنوع الضخم فى العناصر الزخرفية الهندسية مع تألق الألوان وتعدد درجاتها، مما حقق للموزايكو من خلال هذه الطريقة تأثيرا

لونيأ يضاهى اللوحات المصورة، ومما سمح لبقاء هذه الطريقة طوال العصر الهلنستى والرومانى.

خير الأمثلة على استخدام طريقة الـ tessellatum نجدها فى لوحة ضخمة من الموزايكو عثر عليها فى تل طماى بالدلتا ومحفوظة الآن بالمتحف اليونانى - الرومانى بالإسكندرية (صورة ١٦٤). اللوحة تحمل امضاء الفنان الذى نفذها وهو سوفيلوس وعرفت اللوحة باسمه[٩٩]. تتكون اللوحة من لوحة رئيسية داخلية emblema يحيط بها عدة إطارات وهى من الخارج إلى الداخل كالتالى: إطاران متتاليان ومتماثلان كل منهما يمثل زخرفة الأبراج الطويلة يفصل بينها حزوزان على التوالى، وهذه الزخرفة منفذة باللون الأسود على خلفية بيضاء، ثم إطار عريض من الميآندر (الخطوط المنحنية) المزدوج والمنفذ بالمنظور، ثم ثلاث من الشرائط الرقيقة، يليه شريط عريض من زخرفة الجدائل التى تحتضن فى داخلها كؤوس الأزهار. اللوحة الرئيسية تمثل سيدة تضع على رأسها غطاء للرأس على شكل مقدمة سفينة وترتدى قميص عسكرى فاخر يقتصر على حدود جذع السيدة المصور. تقبض السيدة بيدها على الصارى والعارضة وتتدلى من فورق رأسها شرائط من الجانبين والوجه ممثل بطريقة الـ $\frac{٣}{٤}$ وهو ممتلء وبيضاوى الشكل، ويلاحظ هنا أن الفنان استطاع بقدرته على التحكم فى الألوان أن يبرز تأثير الضوء الساقط من أعلى الجانب الأيسر للوجه تاركاً بقية الوجه فى الظلال. الألوان المستخدمة فى هذه اللوحة تتدرج ما بين الوردى الفاتح والأبيض والرمادى الفاتح بدون أية حدود فى هذا التدرج، بينما خلفية المنظر ملونة باللون الرمادى المائل للأزرق ربما للإيحاء بالفضاء الخارجى. رتبت قطع الفسيفساء فى العادة بطريقة منتظمة باستخدام شرائح الرصاص فى الإطارات ذات الزخارف الهندسية، أما فى اللوحة الرئيسية فإن هذه الشرائح المعدنية لم تستخدم على الإطلاق نظرا لطبيعة الخطوط المنحنية فى اللوحة المصورة، ويلاحظ هنا الاتقان الفائق فى صقل قطع الفسيفساء مع استخدام

tesserae صغيرة لتصوير ملامح السيدة وهى فسيفاء يمكن أن نطلق عليها vermicutalum التى ظهرت بعد ذلك، خاصة وأن الملاط فى هذه القطعة لون بحسب ألوان الفسيفساء المجاورة له. حقيقى أن كثير من العلماء اعتقدوا أن السيدة المصورة تجسد مدينة الإسكندرية خاصة لارتدائها مقدمة السفينة على رأسها وللباس العسكرى الذى ترتديه على كتفيها، إلا أن الدراسة المتأنية لأشكال تجسيد الإسكندرية سواء على العملة أو فى المنحوتات أثبتت أن هذه السيدة ليست تجسيد الإسكندرية، وإنما هى للملكة برينيكى الثانية زوجة الملك بطلميوس الرابع بعد انفرادها بالسلطة لغياب زوجها فى الحرب ضد السلوقيين حيث سكت النقود باسمها وألهت ويبدو أنها ارتدت هذا الزى العسكرى فى هذه اللوحة لأنها مثلت وهى مؤلهة. اللوحة ترجع لنهاية القرن الثالث وبداية الثانى ق.م. خارج مصر يوجد عدد كبير من قطع الموزايكو نفذت بهذه الطريقة وكلها ترجع للقرن الثانى ق.م. ومعظمها يصور مناظر بحرية مثل الدلافين والأطفال الأسطورية وهى تمتطى هذه الدلافين أو مناظر للتريتون مع أطفال أسطورية أو مناظر مسرحية أو مناظر لديونيسوس المجنح وهو يمتطى الفهد أو النمر ويمسك بيده العصى المنتهية بالخرشوفة (صورة ١٦٥).

طريقة الـ opus vermicutalum :

بعد الانتشار الواسع لطريقة الـ tessellatum فى جميع أجزاء العالم الهلنستى وفى إيطاليا نفسها تطورت طريقة الـ tessellatum إلى طريقة vermicutalum وفى هذه الطريقة استخدم الفنانون قطع فسيفساء متناهية فى الصغر تتراوح أطوال أضلاعها من ١ ملليمتر إلى ٤ ملليمتر. فى هذه الطريقة لم يهدف الفنان إلى ترتيب قطع الفسيفساء فى صفوف بقدر اهتمامه بإبراز التأثيرات اللونية على المنظر المصور، ولهذا الغرض استخدمت أيضاً قطع الأحجار ذات الألوان المتعددة مع تفضيل الأشكال المربعة وبشكل أقل الأشكال المستطيلة لقطع الفسيفساء هذه. فى هذه الطريقة لون الملاط فى كل أجزاء المنظر بحسب

الألوان التى تحيط به فتحولت لوحة الموزايكو إلى لوحة مرسومة. أيضاً يلاحظ أن استخدام شرائح الرصاص توقف فى هذه الطريقة لعدم الحاجة إلى ترتيب قطع الفسيفساء فى صوف منتظمة، وإن كان الاستغناء عن هذه الشرائح لم يتم دفعة واحدة إذ استخدم فى النماذج الأولى لهذه الطريقة. من أجمل الأمثلة على استخدام هذه الطريقة نجدها فى ديلوس فى منزل الأقنعة حيث صور ديونيسوس متوجاً بأكليل العنب جالساً على ظهر الليوبارد الذى تبدو وحشيته ويمسك فى يد بالـ thirsos وفى اليد الأخرى بالدف (صورة ١٦٦). أيضاً بالإسكندرية عثر على مثال لهذه الطريقة فى لوحة أخرى للملكة برينيكى الثانية والتى تصورها بنفس الرداء العسكرى ونفس مقدمة السفينة وإن كانت اللوحة الرئيسية تأخذ الشكل المستدير وليس الشكل المربع وهى لوحة ترجع لأوائل القرن الثانى ق.م. أشهر اللوحات المستخدم بها طريقة vermicutalum هى لوحة معركة الإسكندر مع داريوس التى عثر عليها فى بومبى وسيأتى ذكرها لاحقاً. خلال القرن الأول ق.م. شاع المزج بين طريقتى الـ tessellatum والـ vermicutalum فى المراكز الهلنستية ومنها الإسكندرية، كما شاع هذا المزج فى قطع الموزايكو الرومانى فى العصر الجمهورى وخلال العصر الإمبراطورى.

هذا الرونق الذى تحقق فى الموزايكو الهلنستى وأصبح تراثاً لخدمة فن الموزايكو الرومانى، وبعد أن شاع بأساليبه المختلفة خلال العصر الجمهورى لوحظ خلال العصر الإمبراطورى تراجعاً فى استخدام طريقة الـ vermicutalum وتفضيلاً لـ Tessellatum لسهولة تنفيذه ورخص تكلفته مع تكبير حجم قطع الفسيفساء لاتساع اللوحة الرئيسية على حساب العناصر الزخرفية والهندسية، عندئذ يمكن القول أن المفهوم والنظرة إلى الموزايكو تغيرت فى العصر الرومانى عما كانت عليه فى العصر الهلنستى الذى لم يؤمن أصحابه إلا بالجمال المطلق.

نوعيات لوحات الموزايكو

تنقسم لوحات الموزايكو إلى قسمين رئيسيين: ١ - لو حات موزايكو خالية من أية عناصر زخرفية وتعتمد فى الأساس على نوعيات المواد المستخدمة لتشكيل هذه اللوحات بدون أن تتضمن أية تقسيمات داخلية، إذ تعتبر هذه اللوحات فى هذه الحالة وحدة متكاملة لا يوجد بها جزء أفضل من الجزء الآخر. ٢ - لوحات موزايكو تعتمد فى الأساس على الطرق التنفيذية المستخدمة بها، كما تعتمد على التقسيمات الداخلية وعلى استخدام العناصر الزخرفية المختلفة سواء كانت هندسية أو نباتية أو تصويرية، وفى هذه الحالة لا تتماثل جودة نوعيات قطع الفسيفساء داخل اللوحة ذاتها.

فى النوعية الأولى الخالية من أية عناصر زخرفية استخدم لتنفيذها عامة إما مادة واحدة من لون واحد مثل الحصى أو شظيات من الحجر الجيرى تثبت فى الملاط السابق إعداده للوحة الموزايكو، وإما أن يستخدم حصى متعدد الألوان بدون تكوين شكل معين، أو تستخدم شظيات من الأحجار القاتمة اللون على أن تترك بينها فراغات تثبت فيها شرائح مرمرية.

النوعية الثانية من لوحات الموزايكو أى المتضمنة للعناصر الزخرفية المختلفة: تنقسم بدورها إلى أربعة تقسيمات: ١ - لوحات السجاجيد. ٢ - لوحات ثلاثية التقسيم. ٣ - لوحات متعددة الأقسام. ٤ - لوحات منفردة التكوين.

١ - لوحات السجاجيد :

تتميز هذه النوعية من لوحات الموزايكو بوجود لوحة رئيسية emblema فى مركز لوحة الموزايكو وتتميز بأنها الأكثر رونقا بالنسبة لبقية أجزاء لوحة الموزايكو من حيث المواد المستخدمة فى قطع الفسيفساء، أو فى أحجام هذه القطع وفى طريقة تثبيتها فى الملاط، ولمزيد من التأثير لشد الانتباه نحو هذه اللوحة

المركزية الرئيسية تحاط هذه اللوحة الداخلية بعدة أطر تتفاوت فى درجات تقنياتها حيث يتميز الأطر الأكثر قرباً من اللوحة المركزية بأنها الأجود فى نوعيتها، بينما تقل هذه التقنية كلما اتجهنا نحو الأطر الخارجية، وجميع هذه الأطر تأخذ الشكل المربع أو المستطيل أو الدائرى وفقاً لشكل اللوحة الرئيسية، وتنقسم عادة من الخارج إلى الداخل إلى ثلاثة أقسام:

أ - إطار خارجى:

إما أنه يقتصر على إطار واحد عريض وخالى من أية زخارف وينفذ فى العادة باللون الفاتح، وإما أنه يكون مزخرفاً بزخرفة هندسية ذات طابع معمارى مثل زخرفة الأبراج المتتالية لمزيد من الإيحاء بشكل السجاجيد (صورة ١٦٤).

ب - الأطر الوسطى :

وهى الأطر الأكثر ثراء من حيث عدد الأطر أو من حيث العناصر الزخرفية سواء كانت هندسية أو نباتية أو تصويرية نظرا لأن هذا القسم من الأطر يقوم بالدور الفعال نحو جذب الانتباه للوحة الرئيسية. هذه الأطر إما أن تكون خالية من أية زخارف وفى هذه الحالة تتكون من إطارات رقيقة مختلفة الألوان أو أن يكون الاختلاف فى عرض الأطر مع اختلاف ألوانها، وإما أن يتكون من عدة أطر بعضها مزخرف والبعض الآخر خالى من الزخارف على أن تتناوب الأطر المزخرفة مع الأطر الخالية، وإما أن يكون مكوناً من إطار واحد عريض مزخرفاً بعناصر هندسية مثل المكعبات المنفذة بالمنظور أو عنصر الخطوط المنثنية maender أو عنصر الجديلة أو عنصر الموجة المتتالية.

جـ - الإطار الداخلى :

وهو إما أن يكون خالياً من أية زخارف ويقتصر على مجرد شريط يحيط باللوحة الرئيسية، وإما أن يكون هذا الإطار مزخرفاً بالكامل وهذه النوعية هى

الأكثر انتشارا وفى العادة تستخدم لزخرفة هذا الإطار عناصر هندسية أو نباتية أو تصويرية.

د - اللوحة الرئيسية :

وهى اللوحة التى تتوسط لوحة الموزايكو وهى إما أن تأخذ الشكل المربع أو المستطيل وأحياناً المستدير، وبالتالى تأخذ بقية الأطر نفس شكل اللوحة المركزية، وفى الغالب يتوافق شكل اللوحة مع الحجرة التى تزين أرضيتها لوحة الموزايكو هذه، وإن كان هناك أمثلة قليلة للغاية فى العالم الهلنستى وخاصة فى ديلوس استخدمت لها لوحة دائرية فى مكان مربع أو مستطيل. يلاحظ أيضاً أن اللوحة المركزية إما أن يتم تنفيذها مباشرة على أرضية مكان لوحة الموزايكو وفى هذه الحالة تعرف اللوحة المركزية باسم emblema وإما أن تعد اللوحة فى مكان آخر على قاعدة من الجص أو من الحجر أو من التراكوتا وعندئذ يطلق عليها اسم emblemata، وهذه النوعية الأخيرة يمكن نقلها من مكان لآخر ومن قطر لآخر. طريقة الـ emblemata شاعت فى العصر الهلينستى خاصة بالنسبة للوحات المحدودة المساحة وفى الغالب تنفذ بطريقة الـ vermiculatum، كما انتشرت أيضاً خلال العصر الرومانى حيث عثر فى مدينة بومبى على ثلاثين emblemata بعضها مستورد من الشرق الهلنستى وبعضها الآخر مصنع محلياً، وقد زاد استخدام هذه النوعية فى العصر الرومانى خاصة فى القرن الثانى الميلادى كما يشهد على ذلك العديد من الأمثلة فى أوستيا ميناء روما، وإن لم يعرف ما إذا كانت هذه الـ emblemata منقولة من الخارج عن طريق البحار أو البحارة أو أن تصنيعها تم محلياً.

٢ - اللوحات ثلاثية التقسيم :

وهى لوحات تنقسم فى موضوعاتها إلى ثلاثة أقسام ينفرد كل قسم بخصائصه دون أى ترابط فيما بينهم وبدون محاولة تركيز الانتباه نحو جزء دون

الآخر: هذه النوعية ترجع إلى العصر الهلنستى مثلما فى موزايكو منزل الأقنعة بديلوس وموزايكو الميدوزا بالقبارى (صورة ١٦٧). والمثال الأخير يصور رأس الميدوزا وسط الدرع دون أن تنحصر هذه الرأس فى الدائرة الداخلية للدرع وإنما تتداخل مع زخارف الدرع ذاته التى استخدم لها عناصر قشر ا لسمك المنقسم طولياً من الوسط والمنفذ بطريقة الـ vermiculatum بألوان متعددة. يحيط بدرع الميدوزا من الجانبين إطاران مستطيلان مصور عليهما ثمار وفواكه وزهور تتخذ الشكل الطبيعى. يحيط بهذه الأقسام الثلاثة الأطر الخارجية المصورة بعناصر هندسية مثل الماياندر والمعين. من الملاحظ أن شكل الميدوزا كانت من أكثر الأشكال الزخرفية شيوعاً فى لوحات الموزايكو الهلينستى والرومانى، إلا أن دراسة التطورات الخاصة بشكل الميدوزا خلال هذين العصرين والرومانى توضح اختلافاً فى الأسلوب الفنى؛ ففى المرحلة الأولى كانت رأس الميدوزا تحتل الدائرة الداخلية للدرع الذى كان يزخرف دائماً بزخرفة قشر ا لسمك الذى كانت أشكاله تميل للاستطالة ويتميز بتعدد ألوانه مما شكل وحدة فنية ما بين قشر السمك ورأس الميدوزا. فى المرحلة الثانية بعدت رأس الميدوزا عن الشكل الواقعى وأصبحت تنفذ بالطريقة التخطيطية بينما اتخذت حواف قشر السمك الشكل المستدير. فى المرحلة الثالثة لم تعد رأس الميدوزا محصورة داخل الدائرة الداخلية للدرع، وإنما تداخلت مع زخارف الدرع ذاتها كما فى مثال القبارى كما تغيرت حواف قشر السمك واتخذت شكل المثلث. فى العصر الرومانى صورت رأس الميدوزا بدون الدرع كلوحة مستقلة بذاتها، بينما استخدمت أشكال الدروع كوحدات زخرفية مستقلة توسطتها صور الأزهار أو صور الأشخاص أو الحيوانات.

٣ - لوحات متعددة التقسيمات :

وهى لوحات الموزايكو المقسم داخلياً إلى عدة أقسام ذات موضوعات مختلفة، ولم تظهر هذه النوعية من لوحات الموزايكو إلا فى العصر الرومانى.

٤ - لوحات منفردة التكوين :

المقصود بهذه النوعية من الموزايكو اللوحات التى تقتصر فقط على شكل واحد زخرفى مثل عناصر مأخوذة من الطبيعة مثل الطيور والثعابين والأسماك المختلفة أو الأقزام أو النباتات المختلفة وخاصة المائية منها أو الأشكال الهندسية. هذه النوعية من اللوحات ظهرت فى العصر الهلنستى واستمرت أيضا فى العصر الرومانى حيث تغلبت الأشكال الهندسية كعنصر أساسى ووحيد للوحة الموزايكو خلال القرنين الأول والثانى، أما خلال القرن الثالث فقد شاعت فى هذه اللوحات مناظر الصيد أو مناظر من السيرك.

العناصر الزخرفية بأطر لوحات الموزايكو

تنقسم العناصر الزخرفية بالأطر المحيطة بلوحات المزايكو إلى أربعة أنواع:

أولاً - شرائط ذات لون واحد :

استخدم هذا النوع من الشرائط فى جميع اللوحات سواء كشريط قائم بذاته، أو كإطار لتحديد اللوحات المصورة أو كوسيلة لفصل عنصرين زخرفيين، وعادة ما كانت ألوان هذه الشرائط سوداء أو بيضاء أو حمراء واللون الأخير كان الأكثر استعمالا، كما يلاحظ أن استخدام شرائط من لون واحد كعنصر زخرفى فى حد ذاته لم يستخدم إلا بدءا من منتصف القرن الثانى ق.م. واستمر بعد ذلك فى العصر الرومانى.

ثانياً - شرائط مزخرفة بعناصر هندسية :

وهى شرائط مزخرفة بمختلف العناصر الهندسية وهى متنوعة وتنقسم بدورها إلى :

١ - شكل المربعات :

وهو شكل يتماثل مع شكل رقعة الشطرنج. هذا النوع من الزخارف ذات الشكل المربع إما أنها تمثل بالوضع الأفقى أو بالوضع المائل فى صف واحد أو فى عدة صفوف. الأمثلة على هذه النوعية من الزخارف توجد فى مصر وفى روما؛ حيث استخدمت شرائط من المربعات بالوضع الأفقى فى صفوف مختلفة الألوان كما فى منزل Dei geifi من عصر سولا، والمنزل الذهبى من عصر نيرون، أما فى بومبى فقد استخدم هذا النوع من الشرائط الزخرفية بلونين فقط هما الأسود والأبيض مثلما فى فيلا ميستيرى ومنزل Labirinti، كما استخدم أيضا فى أجزاء أخرى من إيطاليا بالإضافة لديلوس. استمر هذا العنصر الزخرفى أيضا طوال العصر الإمبراطورى مع تفضيل وضع قطع الفسيفساء بالوضع المائل.

٢ - شكل الأمواج المتتالية :

وهى زخرفة منتشرة فى جميع أجزاء حوض البحر الأبيض ومنها إيطاليا حيث توجد أمثلة لها فى بومبى، ولقد استخدمت هذه الزخرفة فى العادة عند حواف لوحات الموزايكو (صورة ١٦٨).

٣ - زخرفة الأبراج :

وهى زخرفة تتشابه مع شكل الأبراج التى يفصل بينها حزوزان متماثل ارتفاعهما مع ثلث ارتفاع الأبراج (لوحة برنيكى الثانية) وفى العادة يكون لون البرج مخالفا للون الخلفية. تعتبر زخرفة الأبراج هذه أكثر العناصر الزخرفية انتشارا سواء فى العصر الهلنستى أو الرومانى لطابعها المعمارى وارتباطها أيضا بفن النسيج. توجد أمثلة عديدة لهذا النوع من الزخارف فى جميع المراكز الهلنستية بحوض البحر الأبيض وفى روما وبومبى ومالطة، إلا أن الحزوزات الفاصلة بين هذه الأبراج أصبحت ثلاثية بدلا من ثنائية مما أكسبها طابعا معماريا حقيقيا.

٤ - زخرفة الشرائط المجدولة :

ترجع هذه النوعية من الزخارف فى بداياتها للعصر الهلنستى، واستمرت أيضا فى العصر الرومانى وهى تنقسم إلى أربعة أقسام:

١ - رفيعة منفذة باستخدام شريطين فقط، وتتميز هذه النوعية من الجدائل بتدرج ألوانها وكانت تستخدم للأطر المحيطة باللوحة الرئيسية. توجد أمثلة لهذه النوعية فى مصر وبيلا بمقدونيا وبرجامة وديلوس وبومبى وروما وهذه النوعية سوف تنتشر كثيرا فى الموزايكو المتأخر من العصر الإمبراطورى وكمثال لها قطعة موزايكو الفيوم (صورة ١٦٩).

٢ - النوع الثانى من هذه الجدائل منفذة أيضا باستخدام شريطين إلا أنها تضم فى داخلها كؤوس الأزهار والأمثلة نجدها فى صورة ١٦٣ وكذلك لوحة سوفيلوس. أيضا توجد أمثلة من هذه النوعية بديلوس ومالطة وغيرها من المراكز الهلنستية الأخرى، أما فى مدينة بومبى فقد عثر على أمثلة لها فى سبع لوحات بالمنازل المختلفة بهذه المدينة، إلا أن أجمل الأمثلة توجد بمنزل الكنتاور لتدرج الألوان بهذه الشرائط وانقسام كأس الزهرة طوليا بتدرج لونى جميل مع وجود نقط بيضاء فى مركز كأس الزهرة، وبالرغم من تعدد الألوان فى هذه الأمثلة الرومانية إلا أنها فقدت الشكل الطبيعى لو قورنت بالأمثلة الهلنستية الأخرى.

٣ - النوع الثالث من هذه الجدائل نفذت باستخدام ثلاثة شرائط وهى نوعية لم تستخدم إلا فى العصر الهلنستى المتأخر فى مصر وبرجامة وبومبى حيث استخدمت هذه النوعية من الجدائل كإطار للوحات المصورة بألوان متعددة مع استخدام اللون الأبيض لقلب الجديلة واللون الأسود لشرائطها.

٤ - النوع الرابع من هذه الزخرفة تتميز بازدواجيتها حيث استخدمت جديلتان بدلا من واحدة وهو ابتكار ينسب للرومان حيث استخدم كثيرا كعنصر أساسى زخرفى للوحات من العصر الإمبراطورى.

٥ - زخرفة الخطوط المنثنية (الميآندر) :

يعد هذا العنصر من أكثر العناصر انتشارا فى لوحات الموزايكو سواء فى العصر الهلنستى أو الرومانى. هذا العنصر الهندسى إما أن ينفذ بالشكل المسطح مثلما فى (صورة ١٦٩)، وإما أن ينفذ بطريقة المنظور Perspective. أحيانا تقتصر الزخرفة على المايندر، وأحيانا أخرى يحصر هذا العنصر الزخرفى فى داخلة مربعات فردية أو مزدوجة (صورة ١٦٤). استخدم الميآندر فى لوحات الموزايكو المنفذة بطريقة الـ signinum منذ بداية القرن الثالث ق.م. واستمر فى أمثلة من الـ tessellatum طوال العصر الهلنستى فى جميع المراكز الهلينستية، إلا أنه لم يستخدم فى الموزايكو الرومانى إلا فى القرن الأخير ق.م. كما يلاحظ أيضا أن استخدام المربعات المتداخلة فى وسط المايندر لم يظهر إلا فى العصر الرومانى، وفى الوقت ذاته لم يستحب الرومان استخدام الميآندر بالمنظور، بل فضلوا عليه المايندر المسطح مع اثرائه بالألوان المتعددة.على العموم فإن هذا العنصر الزخرفى استخدم لإحاطة الصورة الرئيسية فى لوحات موزايكو السجاجيد، أو استخدم فى الجزء الخارجى من الأطر الوسطى، وفى جميع الأحوال وعند استخدام عنصر المايندر لم يكن يستخدم معه عنصر زخرفى هندسى آخر.

٦ - زخرفة الأسنان Dentils :

أيضا هذه النوعية من الزخارف مرت بمرحلتين: فى المرحلة الأولى اتخذت هذه الزخرفة شكل صف واحد من قطع الفسيفساء على خلفية مختلفة اللون بحيث كانت هذه الأسنان صغيرة الحجم وكمثال عليها قطعة الموزايكو بديلوس حيث لم تمثل زخرفة الأسنان زخرفة قائمة بذاتها وإنما ضمن عناصر أخرى زخرفية هندسية، ثم تطورت إلى التنفيذ بالمنظور وذلك فى أواخر العصر الهلينستى، كما يشهد بذلك العديد من الأمثلة سواء فى ديلوس أو رودس أو فينيقيا وأيضا فى بومبى كما فى موزايكو الاسكندر الشهير. بدءا من أواخر القرن الأول

ق.م. أصبحت الأسنان أكثر حجما واكتسبت أهمية بين الزخارف الأخرى حيث استخدمت فى الكثير من الأمثلة فى مدينة بومبى وفى هيركلانوم وفوق جبل الأفنتين بروما. خلال القرن الأول والثانى أصبح العنصر الزخرفى منتشرا وقائما بذاته وخاصة كاطار للـ emblemata التى تزين الجدران كما فى مقابر اوستيا وحماماتها، ولقد استمر انتشار هذا العنصر الزخرفى طوال العصر الرومانى وفى جميع الولايات الرومانية. من الأمثلة على هذا النوع من الزخارف لوحة موزايكو من القرن الثانى الميلادى عثر عليها بكوم الدكة (صورة ١٧٠).

ثالثاً - شرائط مزخرفة بعناصر نباتية :

من أهم النباتات المستخدمة لتزيين الإطارات ذات العناصر النباتية هو نبات اللبلاب لتميزه بسيقانه الملتوية وأوراق نباته التى تأخذ شكل القلوب، ولقد استخدم هذا العنصر الزخرفى فى زخرفة الإطارات المحيطة بالصورة المركزية وكان أول استخدام له فوق لوحات منفذة بطريقة signinum ثم بعد ذلك فى لوحات منفذة بطريقة الـ tessellatum (صورة ١٦٣)، كما أنه استخدم أيضا فى بلاد اليونان وفى مورجانتينا بصقلية وفى بومبى. بالإضافة لنبات اللبلاب استخدم أيضا فى هذه الزخارف نبات الأكانثوس والعنب بثماره التى شكلت فى الغالب أشكال الجيرلاندات فى أمثلةمتعددة من برجامة وديلوس وبومبى منذ أواخر العصر الهلينستى وخلال العصر الرومانى.

رابعاً - شرائط مزخرفة بمناظر مصورة:

المقصود بالزخارف المصورة هنا ليس الإنسان الذى لم يستخدم على الإطلاق كعنصر زخرفى فى الإطارات المحيطة بالمنظر المصور، ولكنه كان العنصر الرئيسى الزخرفى فى ذات اللوحات الرئيسية، أما المناظر المصورة لهذه الإطارات فهى الحيوانات والكائنات البحرية أو البرية. بالنسبة لتصوير الحيوانات

فهناك عدد كبير من الأمثلة على استخدام الحيوانات فى زخرفة الإطارات المحيطة بلوحات الموزايكو سواء حيوانات حقيقية أو خيالية أو الاثنين معا. توجد هذه الأمثلة سواء فى مصر أو فى بقية أنحاء العالم الهلينستى، إلا أن هذه الأمثلة كلها ترجع إلى العصر الهلينستى، أما خلال العصر الرومانى فإن هذه الحيوانات لم تستخدم كعناصر زخرفية إلا فى اللوحات الرئيسية وفى هذه الحالة اقتصر الأمر على الحيوانات الحقيقية. أيضا من الزخارف المصورة تصوير الأسماك وخاصة الدلافين وهى عناصر زخرفية حظيت بأهمية فى زخرفة الأطر للوحات الموزايكو الرومانى ومن أجمل الأمثلة عليه فى موزايكو باليسترينا بالقرب من روما وكذلك فى عدة لوحات موزايكو من بومبى وصقلية بينما خارج إيطاليا توجد أمثلة فى رودس وبرجام وديلوس وكوس.

الموضوعات المصورة فى الموزايكو الرومانى

إذا كان الرومان قد استخدموا فى تنفيذ لوحات الموزايكو نفس الطرق التنفيذية التى سبقها إليهم الهلينستيون، فإن الرومان استخدموا أيضا نفس الموضوعات التى استخدمها الهلينستيون خاصة خلال العصر الجمهورى الذى يعكس تأثرا واضحا بالفن الهلينستى عامة وفى مجال التصوير والموزايكو خاصة، أما خلال العصر الإمبراطورى فإن هذا التأثير بدأ فى التقلص خاصة بعد خضوع الموزايكو لتأثير التصوير الجدارى الرومانى الذى كان قد نجح بدوره فى إبراز كيانه المستقل عن الشخصية الفنية الهلينستية، ولذلك فإنه عند الحديث عن الموضوعات المستخدمة فى الموزايكو الرومانى نجد موضوعات سبق تنفيذها فى الموزايكو الهلينستى وموضوعات أخرى مستحدثة.

يمكن تقسيم الموضوعات المصورة فى لوحات الموزايكو الرومانى إلى سبعة أنواع:

١ - موضوعات أسطورية وهى قليلة الانتشار سواء فى العالم الهلينستى أو الرومانى لسببين أولهما أن اللوحة الرئيسية لم تكن تسمح إلا بتصوير منظر يقتصر على ثلاث شخصيات على الأكثر، والسبب الثانى لأن هذه المناظر الأسطورية كان يفضل تصويرها فى لوحات على جدران المنازل والفيلات كما فى التصوير الرومانى.

٢ - الموضوعات المستمدة من المسرح مثل المشاهد المسرحية، أو مناظر للممثلين بملابسهم فى هذه المسرحيات، أو تصوير أقنعة مسرحية أو تصوير ديونيسوس أو أتباعه. هذه النوعية من الموضوعات كانت الأكثر انتشارا فى الموزايكو نظرا للمكانة الرفيعة التى حظى بها المسرح والفنون المسرحية بين الهلينستيين والرومان.

٣ - موضوعات نوعية تصور الحيوانات والمخلوقات الخيالية مثل الكنتاوروس والجريفون والأشخاص المجنحة وهى موضوعات لاقت انتشارا واسعا فى العالم الهلينستى والرومانى.

٤ - موضوعات سياسية الهدف منها الدعاية السياسية لشخصيات حقيقية سواء كانت شخصيات سياسية مثلما فى موزايكو الاسكندر الأكبر فى مدينة بومبى، أو شخصيات عامة مثل الصور الشخصية فى قطعة الموزايكو من العصر الفلافى. فى العادة كانت هذه النوعية من الموضوعات قليلة الانتشار لطبيعة الموزايكو الذى كان مخصصا لتزيين الأرضيات.

٥ - مناظر تصور البيئات المختلفة بما فيها من نبات وأشجار وحيوان وطيور مثل المناظر النيلية أو المناظر الطبوغرافية للأماكن المختلفة، بالإضافة إلى ما هو معروف باسم xenia التى تصور عناصر الطبيعة الساكنة من كائنات بحرية وبواقى طعام وطيور، وكل هذه النوعية لاقت انتشارا واسعا فى جميع أنحاء العالم الهلينستى والرومانى.

٦ - تكوينات مركبة من العناصر الهندسية أو الصور المنفردة التى اقتصرت فقط على الموزايكو الرومانى.

٧ - مناظر حقيقية لصيد الحيوانات الضارية، بالإضافة لألعاب السيرك وهى موضوعات اقتصرت أيضا على الموزايكو الرومانى.

الموزايكو الرومانى فى العصر الجمهورى

التراث الضخم من الموزايكو الهلينستى بكل عناصره الزخرفية وطرقه التنفيذية وموضوعاته المختلفة وجد طريقه إلى الفن الرومانى لتزيين أرضيات المعابد والمنازل والفيلات الرومانية خلال العصر الجمهورى كما يشهد على ذلك لوحات الموزايكو العديدة التى تم الكشف عنها فى مدينة بومبى وهركلانوم، بالإضافة للمواقع الأخرى فى كامبانيا وبالقرب من روما وفى روما ذاتها. فى بداية القرن الثانى ق.م. فى مدينة بومبى استخدم الرومان طريقة signinum لعمل لوحات الموزايكو بدون أن تتضمن هذه اللوحات أية عناصر زخرفية، إلا أنه وفى مرحلة تالية خلال نفس القرن بدأت لوحات الموزايكو المنفذة بهذه الطريقة تتضمن عناصر هندسية مختلفة خاصة الأشكال المستطيلة والمايندر وغيرها من الأشكال الأخرى الهندسية. فى نهاية القرن الثانى ق.م. بدأ استخدام طريقة الـ tessellatum فى عمل لوحات الموزايكو التى عكست طابعا هلينستيا، إلا أنه ومنذ بداية القرن الأول ق.م. استخدمت طريقة vermiculatum سواء لعمل لوحات كاملة أو لعمل emblemata كان الغرض منها تقليد اللوحات المرسومة، حيث عثر على ثلاثين منها معظمها على لوحات حجرية والبعض منها على لوحات خزفية. هذه الـ emblemata بعضها مستورد من الشرق الهلينستى والبعض الآخر مصنع محليا، ومن أمثلة لوحات الـ emblemata اثنتان من فيلا شيشرون ببومبى وتمثلان مناظر من الكوميديا الحديثة. لقد توقف عمل هذه الـ emblemata منذ عصر أغسطس لكى تعود مرة أخرى فى القرن الثانى الميلادى، فى ذات الوقت استمر استخدام طريقتى الـ tessellatum والـ vermiculatum فى لوحات ذات موضوعات مختلفة وخاصة الموضوعات النوعية المرتبطة بالطبيعة الساكنة مثل مناظر الأطعمة المختلفة من أسماك أو طيور حية أو مذبوحة والمعروفة باسم

xenia ارتبطت فى الأساس باسم مبتكرها سوسوس من برجامة حيث صور على قطعة موزايكو منظر بقايا للطعام والأدوات المستخدمة فى هذا الطعام كما لو أنها تركت على المائدة بعد انتهاء الأكل. أيضا يرتبط بهذا الفنان تصوير الحمام الزاجل أثناء شربه للماء على آنية أو من النافورة[١٠٠].

الأمثلة على لوحات الـ Xenia :

كمثال على انتشار هذين الموضوعين فى الموزايكو الرومانى قطعة الموزايكو التى اكتشفت فى تيفولى بروما وترجع إلى نهاية القرن الثانى ق.م. اللوحة محفوظة فى متحف الكابيتول بروما (صورة ١٧١). قطعة الموزايكو تقريبا مربعة الشكل ٩٨ × ٨٥ سم. وهى منفذة بطريقة الـ tessellatum. مصور فوق هذه اللوحة إناء معدنى على شكل السلطانية المملوءة بالماء. على حافة الإناء تقف أربع حمامات من النوع الزاجل احداهن تخفض رأسها فى الإناء لكى تشرب منه، بينما تستدير حمامة أخرى برأسها لكى تنظف ريشها، بالإضافة إلى وقوف حمامتين أخريتين وكل منهما تتجه برأسها إلى اتجاه مختلف، خلفية المنظر سوداء بينما استخدم اللون الأبيض لتصوير الحمام مع التظليل باللون الأسود.

قطعة أخرى من الموزايكو عثر عليها بتل الأفنتين بروما ترجع إلى أواخر القرن الثانى ق.م. اللوحة يبلغ طولها حوالى ٤,٠٥ مترا وهى منفذة بطريقة الـ tessellatum خلفية المنظر بيضاء بينما صورت بقايا الطعام باللون الأسود مثل هيكل سمكة وقواقع وبقايا أرجل بط ورأس دجاجة وجمبرى وبعض الخضراوات (صورة ١٧٢).

هذه النوعية من موضوعات الموزايكو التى ابتكرها الفنان Sosos وأطلق عليها بلينيوس اسم asarotots (N.H. 36. 184) عثر على مثال لها من ديلوس والكثير من الأمثلة فى بومبى وأماكن أخرى من إيطاليا[١٠١]. تتميز لوحات هذه

النوعية بأنها نفذت بألوان متعددة وتوضع على أرضيات ذات لون واحد فاتح مع عمل ظلال رقيقة للعناصر المصورة فى هذه النوعية.

بمنزل الـ Fauno ببومبى وعند نهاية المدخل الـ Faucus الذى يؤدى إلى الأتريوم توجد لوحة طويلة تصور أقنعة مسرحية وسط مجموعة من الفواكه وثمار العنب وأوراقه بالإضافة إلى فواكه أخرى (صورة ١٧٣)، وعند الجناح الأيمن لأتريوم هذا المنزل توجد قطعة أخرى من الموزايكو تمثل نوعية أخرى من موضوعات الطبيعة الساكنة التى رأينا موضوعاتها فى شكل لوحات صغيرة naiskos ضمن العناصر المعمارية للأسلوب الثانى والمعاصر لموزايكو بومبى: اللوحة (صورة ١٧٤) مقسمة إلى قسمين القسم العلوى منها يصور قط ينقض على عصفور، بينما القسم السفلى يصور بط نيلى من أسفله مصور قواقع وأسماك وعصفور صغير. عثر على نفس هذا الموضوع فى موزايكو بفيلا Ardeatina فوق تل الأفنتين (صورة ١٧٥) حيث صور فى الجزء العلوى القط وهو يهجم على طائر سمان بينما مصور من أسفل بطتان. هذه الأمثلة سواء فى بومبى أو فى روما ترجع للفترة ما بين منتصف ونهاية القرن الثانى ق.م.، غير أن هذه النوعية من عناصر الطبيعة الساكنة يبدو أنها استمرت لفترة طويلة حيث عثر على لوحة موزايكو مشابهة ترجع للعصر السفيرى وموجودة الآن فى متحف الفاتيكان (صورة ١٧٦).

لوحة أخرى (صورة ١٧٧) عثر عليها فى منزل فى capua تصور نفس الموضوع وإن كان مختلف فى بعض التفصيلات. على طبق كبير برونزى تقف حمامة لكى تمد منقارها لتشرب الماء من الإناء، ويظهر على سطح الماء وريقات معدنية. على جانبى الحمامة مصور ببغاوان بألوانهما الزاهية وذيولهما الطويلة. الإناء المعدنى موضوع فوق قاعدة مكعبة ومظللة ويوجد بجانبها فهد وفى الجانب الآخر مجموعة من الفواكه. الموضوع مأخوذ كالعادة من الأصل البرجامى، ولكن

يلاحظ الغياب الكامل للنسب فى أحجام كل من الفهد والطيور، كما يلاحظ خطأ تصوير ظلال الفهد التى تبدو من خلفه - الموزايكو يرجع للفترة من ٨٠ - ٦٠ ق.م.

فى نهاية الأتريوم بمنزل الـ Fauno تفتح حجرة الطعام الرئيسية بالفيلا ويجاورها من الجانبين حجرتان صغيرتان، الحجرة اليمنى مزينة أرضيتها بلوحة للأسماك والكائنات البحرية الأخرى (صورة ١٧٨) وهى مربعة الشكل يبلغ ضلعها ١,١٧ مترا محاطة من الخارج بإطارين الخارجى منهما عبارة عن شريط أسود وآخر أبيض، ثم إطار عريض من الزخارف النباتية تحيط باللوحة. اللوحة تصور نوعيات مختلفة من الأسماك والرخويات صورت بمهارة فائقة تدل على الأصل الهلنستى لمثل تلك الموضوعات النوعية، وانتشار هذا العنصر الزخرفى فى أمثلة أخرى فى بومبى يدل على أن هذه اللوحة مأخوذة عن اسكتشات موجودة فى بومبى، كما تعكس العادة الرومانية فى إثارة المناقشات العامة أثناء تناول الطعام والتى يمكن أن تدور حول نوعيات الأسماك والكائنات البحرية خاصة إذا كانت الوليمة من هذه الأسماك. تعددت أمثلة الأسماك فى مدينة بومبى غير أن أجملها تلك التى كانت موجودة بمنزل VIII[١٠٢] وموجودة الآن بالمتحف القومى بنابولى.

لوحات موزايكو أخرى بمنزل الـ Fauno :

أرضية الجناح الأيسر لحجرة الطعام بنفس الفيلا مزينة بلوحة ضخمة تعكس الاتجاه الأسطورى (صورة ١٨٠). تمثل اللوحة طفل أسطورى مجنح ربما كان ديونيسوس العائد منتصرا من الهند يمتطى نمرا ويمسك بيده اليسرى باللجام، بينما يمسك بيده اليمنى بآنية معدنية ويظهر من فمه فرع نبات العنب. أرضية المشهد صخرية، اللوحة محاطة بإطار نباتى تتخلله أقنعة مسرحية يحيط به إطار آخر بعنصر الموجة المتتالية السوداء على خلفية بيضاء[١٠٣]. هذه اللوحة منفذة بطريقة الـ vermiculatum وهى من نوعيات لوحات الموزايكو السجاجيد وترجع للقرن الأول ق.م.

بمناسبة الحدجيث عن لوحات الموزايكو ذات الموضوع الأسطورى توجد لوحة أخرى ذات طابع أسطورى عثر عليها فى بومبى تصور ثيسيوس خارجا من اللابرنت بعد قتله للوحش المينتاور وهو موضوع رأيناه فى لوحة تصوير الأسلوب الرابع (صورة ١٨١) وتعتبر من الأمثلة القليلة للغاية فى مجال الموزايكو، إذ كان يفضل تنفيذ هذه الأسطورة فى مجال التصوير. المستوى الفنى لهذه اللوحة متوسط وتظهر العيوب الفنية فى تصوير جذع ثيسيوس وفى الخلفية المعمارية.

أرضية الطريق المؤدى إلى الصالون **exedra** بنفس الفيلا مزخرفة بلوحات الموزايكو المأخوذ من البيئة النيلية والتى رأينا لوحات منها داخل الأسلوب الثانى المعمارى أو الأسلوب الثالث الزخرفى. اللوحة الكبيرة مقسمة إلى ثلاث لوحات صغيرة تمثل حيوانات وطيور وكائنات بحرية وأخرى نهرية وكلها مأخوذة من البيئة المصرية ومنفذة بطريقة الـ **tessellatum** (صورة ١٨٢). ممثل فى اللوحة العليا البط النيلى وهو يسبح فى المياه التى يخرج منها مقدمة جسم فرس النهر، وعلى الشاطئ الممثل بخط عريض قاتم يظهر ابن آوى وثعبان الكوبرا. فى اللوحة الوسطى مصور نباتات نهرية وقواقع يسبح بينها عدد من البط النيلى، أما فى اللوحة الثالثة فإنه مصور بها طيور ونباتات نهرية يسبح بينها البط النيلى ومصور فى المقدمة طائر أبى قردان وتمساح.

لوحة الاسكندر الأكبر :

أرضية حجرة الـ **exedra** بهذه الفيلا مزينة بلوحة فريدة تصور معركة الإسكندر مع داريوس (صورة ١٧٩) والتى تعتبر من أجمل لوحات الموزايكو فى العالم القديم، وهى من الأمثلة القليلة على نوعية الموضوعات السياسية الدعائية. نفذت هذه اللوحة بطريقة الـ **vermiculatum** حيث بلغ طول قطعة الفسيفساء من ٢ - ٣ ملليمتر ويظن أنه استخدم لتنفيذ هذه اللوحة ما يربو على مليون ونصف المليون قطعة. هذه اللوحة تم التعبير عنها كما لو كانت مرسومة

ويظن أن الفنان الإغريقى Philoxenus الذى ابتكر الطريقة التأثيرية والذى كان معاصرا لفترة فتوحات الإسكندر هو الذى ابتكر اللوحة الأصلية. اللوحة تمثل الحدث التاريخى لإحدى لحظات المعركة بين الملك الفارسى داريوس والإسكندر الأكبر فى لحظة تقهقر الإسكندر ورفاقه أمام هجوم داريوس وقواته، فعلى الرغم من انتصار الإسكندر تاريخيا فى تلك المعركة، إلا أن الفنان أراد تصوير تلك اللحظة التى يتقهقر فيها الإسكندر لإضفاء لمسة كبرياء للملك المنهزم (صورة ١٨٣). صغر حجم الفسيفساء ساعد الفنان على إبراز تدرج الألوان وبالتالى تحقيق العمق فى المنظور. اللوحة صورت ثلاثة أبعاد فى المنظور: البعد الأول يمثل أرض المعركة حيث صور الفنان الدروع والأحجار والجنود الساقطين على الأرض للإيحاء بجو المعركة. البعد الثانى فى المنظور يمثل المعركة بين الفرس والإغريق حيث حرص الفنان على إظهار الاختلاف بينهما فى الملابس والتسليح والفروق بين الجنسين، أما البعد الثالث من هذه اللوحة فإنها تظهر فى أسنة الرماح وشجرة فى الخلفية للإيحاء بالفضاء الذى تمت فيه المعركة. نظرا لأن هذه اللوحة من نوعية emblemata فإن بعض العلماء يظنون أنها تم نقلها مباشرة من بلاد اليونان، أو أن اعداد اللوحة تم فى مركز هلنستى بمدينة بومبى. حقيقى أن بناء هذه الفيلا يرجع إلى أواخر القرن الثانى، إلا أن استخدام طريقة vermiculatum تؤكد أن هذه اللوحة ترجع للقرن الأول ق.م.

إن التنوع فى موضوعات موزايكو فيلا الـ Fauno ما بين موضوعات سياسية مثلتها لوحة الإسكندر وموضوعات أسطورية مثلتها لوحتى ديونيسوس والأقنعة المسرحية، إلى جانب لوحات الموضوعات النوعية التى تعكس ثقافة ومعرفة البيئات المختلفة مثل البيئة النيلية أو نوعيات الكائنات البحرية، كلها موضوعات تدل على أن أصحاب هذه الفيلا كانوا على درجة عالية من الثقافة الهلنستية، وبالتالى كانوا ملاك أراضى وليسوا تجار أو بحارة مثلما فى ديلوس، كما

أن التكلفة الرهيبة التى تمثلها لوحة الإسكندر والتى بلغت مساحتها ٥,١٢ × ٢,٧١ مترا تدل على الثراء الكبير إلى جانب الثقافة لأصحاب هذه الفيلا.

لوحات موزايكو عن المسرح :

إذا كان الجانب المسرحى وهو واجهة للثقافة الهلنستية لم يمثل فى تلك الفيلا، فقد عثر فى الفيلا المسماه بفيلا شيشرون على لوحتين تمثلان المسرح اليونانى: اللوحة الأولى (صورة ١٨٣) المنفذة بطريقة الـ tessellatum تصور منظرا مأخوذا من الكوميديا الحديثة: يقف الممثلون على خشبة المسرح الضيقة وهم يضعون على وجوههم الأقنعة المسرحية، فى الخلفية من الجانب الأيمن مصور باب الدخول إلى المسرح يليه ممثل يمسك بيده دف كبير ويربط وسطه بشال كبير. ممثل فى وسط المنظر الممثل الثانى الذى ينحنى إلى الأمام ممسكا فى يديه بأدوات إيقاعية بينما تظهر من خلفه فى يسار المشهد سيدة تنفخ فى الفلوت ويجاورها قزم يتابع هذا المشهد الذى يبدو مشهدا راقصا. هذه اللوحة ذات أصل مصور ربما من القرن الثالث ق.م. واللوحة ترجع للقرن الأول ق.م.

اللوحة الثانية (صورة ١٨٤) تمثل مشهدا من الكوميديا: الممثلات الثلاث يضعن الأقنعة المسرحية على وجوههن ويجلسون على أريكة وبينهن مائدة مستديرة عليها أدوات معدنية. إلى اليمين توجد سيدة عجوز وشمطاء تمسك بيدها اليمنى كأسا ويجاورها من يسارها طفلة صغيرة تبدو أنها خادمتها. السيدتان الأخريتان تبدوان شابتان صورتا وهما تتابعان بقلق واهتمام ما تقوم به العجوز من تلاوات على الماء الموجود بالكأس. لاشك أن منظر الكوميديا يمثل مشهدا من عالم السحر حيث تعد السيدة شرابا للمحبة تستطيع بـه الشابتان الحصول على المراد. عمق المنظر محقق عن طريق تصوير الدرجات الثلاث المؤدية للمنظر، بالإضافة لاستخدام عدة ألوان فى الخلفية. اللوحة مأخوذة عن لوحة مرسومة ربما من القرن الثالث ق.م. إلا أن تأريخ هذه اللوحة يرجع إلى القرن الأول ق.م.

إن هذين المنظرين يعكسان بشكل واضح التراث الهلينستى سواء بالنسبة للموضوع سواء أيضا بالنسبة للتنفيذ والخصائص الفنية الأخرى بهاتين اللوحتين.

لوحة الفلاسفة :

مثال آخر من الموزايكو ا لرومانى يعكس الخبرة والفن الهلنستى نجده فى لوحة موزايكو من بومبى اكتشفت فى فيلا Siminius Stephanus وتعرف باسم لوحة الفلاسفة وترجع لبداية القرن الأول ق.م. (صورة ١٨٥). مصور فى هذه اللوحة أكاديمية أفلاطون. يحيط اللوحة من الخارج إطار عريض مزخرف بأزهار وأوراق نباتية تتخللها أقنعة مسرحية وفواكه مختلفة. فى داخل المنظر من اليسار إلى اليمين أحد الخطباء وفى خلفيته البوابة المقدسة التى يعلوها الأوانى المعدنية، بينما يلى الخطيب من جهة اليسار شخصيتان جالستان على أريكة وجذوعها العليا عارية، يعتقد بعض العلماء أن هذين الشخصين هما ليزيا وأفلاطون. فى وسط المنظر مصور رجلان احدهما يكتب والآخر يفكر ويبدو أنهما من تلامذة الفلسفة. فى أقصى اليمين من اللوحة مصور رجلان أحدهما جالس والآخر يتأهب للانضمام للحلقة. ويظهر من خلفهما مبنى الأكربول. يظهر فى خلفية المشهد العمود والشجرة وبالإضافة للبوابة فإنها كلها عناصر ترتبط بالمشاهد الخلوية الأسطورية.

لوحة بلاسترينا :

مثال آخر على التأثير الهلينستى على الموزايكو الرومانى خاصة خلال العصر الجمهورى نجده خارج مدينة بومبى فى لوحة الموزايكو المعروفة باسم لوحة Palestina بالقرب من روما (صورة ١٨٦). تتميز هذه اللوحة بالضخامة إذ يبلغ طولها ٥,٢٥ مترا وعرضها ٦,٦٥ مترا وكانت تزين أرضية قاعة بها حنية بالقرب من معبد الالهة فورتونا فى Praeneste. الطريقة المستخدمة فى تنفيذ هذه اللوحة هى الـ vermiculatum وعلى حسب قول بلينيوس (N. H. 36. 189) فإن هذه الطريقة التنفيذية شاعت فى روما فى عصر سولا أى فى ٨٠ ق.م. وأن سولا نفسه قد أشرف على

هذا الموزايكو بنفسه، بالرغم من أن هذه الطريقة كانت قد استخدمت فى أمثلة فى بومبى قبل هذه الفترة. لوحة الموزايكو هذه تمثل دراسة طبوغرافية للنيل من منابعه فى الحبشة إلى مصبه فى الإسكندرية عند كانوب، مع تصوير للخصائص الطبوغرافية للأماكن التى يمر بها النيل فى مصر. هذه النوعية من الموضوعات تعتبر نتيجة للدراسات العلمية والأدبية التى قامت فى الإسكندرية اهتماما بالنيل وبالبيئة المحيطة به. فى هذا المجال يشير ديودور الصقلى إلى أن ديمتريوس الفنان السكندرى هاجر إلى روما واستقر بها حيث حظى بشهرة فنية فيها بحيث نزل فى ضيافته بطلميوس السادس عند هروبه من الإسكندرية إلى روما، مما يدل على شيوع هذه النوعية من فن الطبوغرافية فى الإسكندرية. خلفية المشهد كلها تصور مياه النيل الموضوع الرئيسى للوحة، فقد صور فى أعلى اللوحة البيئة الخاصة بمنابع النيل فى الحبشة: صورت جبال الحبشة يعتليها صيادون بالحراب والأقواس لصيد الحيوانات الضارية التى صور بعضها حقيقى والبعض الآخر خيالى وكتب باللغة اليونانية أسماء هذه الحيوانات. صور فى قطاع ثانى من اللوحة أعالى النيل عند السودان حيث صورت الجزر التى تعترض مجرى النهر، وقد صور فى هذا القطاع أيضا الصيادون ذوى البشرة الدكنة وهم يصطادون الحيوانات المفترسة. فى القطاع الثالث صور مجرى النهر فى مصر بدءا من مصر العليا بما فيها من معابد مصرية يسبقها تماثيل على الطراز الفرعونى بما يشبه مدخل معبد أبى سنبل. إلى جوار هذا المنظر صورت أبنية أخرى مدعمة بالأبراج ومعابد أخرى طرازها مصرى يونانى يقف أمامها الكهنة. فى القطاع الرابع أى فى الجزء السفلى من اللوحة صورت مناظر من العمارة السكندرية يظهر فى خلفيتها الريف بما فيه من أعمال زراعية، كما صور أيضا مبنى معمد يظهر أمامه الجنود الرومان وبجانبه مقصورة وفى الخلفية أشكال مختلفة من المبانى بالإضافة إلى أشكال القوارب وأفراس النهر والتماسيح. هذه النوعية من مميزات البيئة المصرية لاقت انتشارا سواء فى مجال الموزايكو أو فى مجال التصوير حيث انعكست هذه النوعية على اللوحات المصورة فوق الأفاريز العليا للأسلوب الثانى والثالث.

لقد قدمت لنا منطقة كمبانيا وروما وضواحيها مثل تيفولى أو بالستيرينا مجموعة ضخمة من لوحات الموزايكو الملون والمنفذة بطريقة الـ **tessellatum** أو الـ **vermiculatum** عكست جميعها التراث الهلنستى سواء فى الموضوعات المصورة سواء أيضا فى التقنية العالية التى نفذت بها هذه اللوحات، والتى يجمع العلماء على أنها تم نقلها من المراكز الهلنستية أو تم تصنيعها على أيدى الفنانين الإغريق الذين استقروا فى روما. لوحات الموزايكو هذه والتى يرجع أقدمها إلى أواخر القرن الثانى وطوال القرن الأول ق.م. لا ترجع أهميتها فقط فى زخرفة أرضيات فيلات ملاك الضياع الواسعة أو الحكام الذى امتلكوا مقار للراحة فى كمبانيا أى فى الريف الإيطالى، وإنما لأنها عكست الثقافة الهلنستية التى اعتنقها هؤلاء الأثرياء من المجتمع الرومانى، وبالتالى فإن نوعية لوحات الموزايكو الهلنستية الطابع فى روما وكمبانيا لا تعكس إلا أذواق قطاع محدود من المجتمع الرومانى.

الفسيفساء منذ النصف الثانى للقرن الأول ق.م. وبداية العصر الإمبراطورى

انتشرت إذن منذ نهاية القرن الثانى وخلال الأول ق.م. لوحات الموزايكو الملون التى تحاكى اللوحات المرسومة والمنفذة بطريقتى الـ tessellatum والـ vermiculatum خاصة فى روما ومنطقة كمبانيا، حيث خضعت هذه اللوحات للتأثير الهلنستى سواء فى موضوعاتها سواء فى نوعياتها سواء فى طرقها التنفيذية سواء أيضا فى عناصرها الزخرفية الهندسية والنباتية والتصويرية، وكان هذا التأثير مباشرا إذ كانت اللوحات الرئيسية فى لوحات الموزايكو أى الـ emblemca تستورد مباشرة من المراكز الهلنستية المختلفة. هذا التيار الهلنستى الجارف لم يوقف التطور الطبيعى للموزايكو الرومانى المعبر عن الروح والمزاج الرومانى. إن الروح العملية لدى الرومانى برزت من خلال ميلهم لاستخدام ملاط رمادى اللون للصق قطع الفسيفساء حتى تعطى هذه القطع الإيحاء بالطريقة الإنشائية لل opus reticulatum، كما أن هذا الذوق دفعهم لاستخدام شرائح مرمرية مختلفة الألوان وغير منتظمة الأشكال، وهى الطريقة التى كانت سائدة فى بداية opus sectile العصر الهلنستى إلا أنها لم تخضع للتطوير لعدم استحباب الهلنستيين لها، بينما رأى فيها الرومان قيم جمالية فى حد ذاتها لارتباطها بشكل غير مباشر أيضا بالعمارة.

بالرغم من أن الموزايكو المتعدد الألوان ذو الطابع الهلينستى كان منتشرا فى عصر سولا وما بعده، إلا أن الرومان فى تطويرهم للموزايكو الرومانى البعيد عن التأثير الهلنستى كانوا يستخدمون حتى عصر سولا طريقة الـ opus signinum كما يشهد على ذلك لوحات من أوستيا ميناء روما البحرى. استخدام شرائح الرخام غير المنتظم مع طريقة الـ opus signinum كانت تلقائية ولم يجد منفذى تلك اللوحات صعوبة فى مزج تلك الشرائح المرمرية فى تلك الطريقة، إلا أنه وبعد عصر سولا بدأ تطوير الـ opus signinum إلى الـ opus tessellatum وكان ذلك أولا

باستخدام قطع فسيفساء من الأحجار منتظم الشكل بيضاء أو سوداء شكلوا منها خطوط متقاطعة أو أشكال هندسية مثل المعين أو المربع أو الميانـدر أو شكل اللابرنت، وفى هذه المرحلة ظل استخدامهم للشرائح المرمرية جنبا إلى جنب مع قطع الفسيفساء المحدودة العدد فى الـ opus signinum. خلال النصف الثانى من القرن الأول ق.م. حلت الـ opus tessellatum محل الـ opus signinum، ونظرا لحب الرومان الشديد لاستخدام شرائح الرخام أرادوا استخدام هذه الشرائح مع قطع الفسيفساء التى اقتصرت فى تلك الآونة على اللونين الأسود و لأبيض. إلا أنهم وجدوا صعوبة فى ادخال هذه الشرائح المرمرية غير المنتظمة ضمن قطع الفسيفساء نظرا للتضاد بين انتظام قطع الفسيفساء وعدم انتظام الشرائح المرمرية، بالإضافة لاختلاف طبيعة كل من النوعين، فبينما تتجه قطع الفسيفساء إلى دقة التفصيلات يتجه الترصيع المرمرى إلى العنصر الزخرفى بإظهار التباين فى ألوان الرخام فى تلك الشرائح المرمرية. تغلب الرومان على هذا التباين باللجوء لتشكيل الشرائح المرمرية فأصبحت ذات زوايا منتظمة فى أشكال المثلث أو المربع أو المستطيل وأيضا فى أشكال دائرية منذ النصف الثانى من القرن الأول ق.م.[١٠٤].

كمثال على استخدام الـ opus sectile فى لوحة منفذة بطريقة الـ tessellatum نجدها فى اللوحة الضخمة التى تمتد باتساع الحجرة بمنزل Dei grifi والمنفذة بفسيفساء بيضاء بينها مربعات سوداء بمساحة اللوحة كلها، بينما الـ emblema الصغيرة فى وسط هذه اللوحة منفذة بشرائح مرمرية opus sectile على شكل مكعبات منفذة بطريقة المنظور، وهذه النوعية من الـ emblema أطلق عليها بلينيوس اسم scutulatum (صورة ١٨٧).

استخدام الـ opus sectile مع قطع الفسيفساء المنفذة بالـ opus tessellatum نجدها فى البروناوس بمعبد السرابيوم بأوستيا (صورة ١٨٨) هذه اللوحة اقتصرت فقط على الأشكال الهندسية وأحاطتها الأطر المعتادة فى الموزايكو

الهلنستى على شكل شرائط خالية من الزخرفة ومتناوبة ما بين الأبيض والأسود، ثم شريط عريض من الجدائل الهلنستية المكونة من شريطين يتوسطهم نقاط بيضاء. أما اللوحة ذاتها فإنها مقسمة إلى خمسة صفوف من أشكال المعين أو الأشكال الدائرية أو سداسية الأضلاع يحيط بكل من هذه الأشكال إطار متقطع من الجدائل ويتوسط ما بين كل شكل وآخر شريحة مرمرية تأخذ أشكال سداسية الأضلاع، بالإضافة إلى الشرائح المرمرية داخل الأشكال الهندسية ذاتها والتى تأخذ نفس الشكل الهندسى سواء المستدير أو المربع، فقد استخدمت شرائح المرمر فى عمل مثلثات أحاطت بالأشكال الهندسية من جميع الأضلاع.

الموزايكو فى العصر الأوغسطى :

فى بداية العصر الإمبراطورى ومع إقامة المنشئات الضخمة زادت الحاجة لتغطية أرضيات الحجرات بلوحات موزايكو ضخمة لم يكن من المناسب فيها استخدام الـ emblema الهلنستية، لذلك تميز موزايكو تلك الفترة المعاصرة لأوغسطس ليس فقط باستخدام اللونين الأسود والأبيض، ولكن بضرورة استخدام العناصر الهندسية والنباتية وكمثال عليها لوحة الموزايكو باوستيا (صورة ١٨٩) التى عثر عليها فى أرضية أحد المنازل. فى هذه اللوحة المنفذة بطريقة الـ tessellatum باللونين الأسود والأبيض يلاحظ استخدام الجديلة المعتادة لتقسيم اللوحة إلى ١٦ لوحة صغيرة كل منها محاط بعدة أطر طابعها هندسى ويتوسط اللوحات الصغيرة من الداخل إما عناصر نباتية منفذة بالطريقة التخطيطية أو أشكال هندسية ابتكرها الرومان مثل المربع المكون من أربعة نجوم كل منها رباعية الزوايا، بالإضافة إلى الأشكال النباتية التخطيطية التى فقدت شكلها الطبيعى الذى كان سائدا فى العصر الهلنستى واقتصرت على اللولبيات بداخلها أوراق ثلاثية الأطراف أو على شكل القلب. هذه اللوحة ذات العناصر الهندسية والعناصر النباتية التخطيطية تعكس الاتجاه العام فى الموزايكو الرومانى فى العصر الأوغسطى[١٠٥].

فى أواخر العصر الأوغسطى لم تعد لوحات الموزايكو تقسم إلى الأشكال المربعة السابقة، وإنما استخدمت الخطوط لتشكيل لوحات سداسية أو أشكال المعين بشكل مبسط فى البداية، إلا أن هذا التقسيم تطور إلى ترتيب أشكال المعين حول أشكال أخرى هندسية متعددة الأضلاع مثلا كالنجوم، وهى أشكال سوف تتطور فى القرن الأول والثانى إلى أشكال أكثر تعقيدا وأكثر ثراءا.

نظرا لأنه لم يعد معتادا التطعيم بالشرائح المرمرية فى أواخر العصر الأوغسطى، لذلك قلدت فى اللوحات المنفذة بالـ **tessellatum** أشكال هندسية يتناوب فيها الشكل الهندسى الواحد ما بين الأبيض والأسود للإيحاء بهذا التطعيم المرمرى والمثال على ذلك نجده فى لوحة عثر عليها منزل **Peristilio** فى بومبى (صورة ١٨٩). فى هذه اللوحة استخدمت الخطوط لتكوين عدة أشكال مركبة مثل الأشكال السداسية الصغيرة والكبيرة والتى يتكون فيها فى ذات الوقت أشكال المثلث. يلاحظ أنه يجاور بعض الأشكال السداسية السوداء أشكال سداسية أخرى بيضاء بداخلها زهور تخطيطية مكونة من ست أوراق، أو أشكال سداسية بداخلها دوائر تتوسطها زهرة بأوراق على شكل القلب.

هذه الأشكال النباتية ذات المظهر الهندسى والمعبرة عن أولى التجارب المحلية للزخارف الهلنستية تطورت بعد ذلك فى أواخر العصر الأوغسطى لكى تقترب أكثر من الشكل الهلنستى، كما بدأت تظهر فى تلك الفترة اللوحات الملونة باستخدام قطع فسيفساء ملونة اقتصرت على ألوان الأحمر والأصفر والبنى لتقسيم اللوحة إلى مربعات وأشكال المعين أو ما يطلق عليه اسم **cancellum** والمثال على ذلك نجده فى اوستيا (صورة ١٩٠)، ويلاحظ فى هذه اللوحة أن المثلثات نفذ بعضها باللون الأبيض والأغلبية باللون الأسود وذلك للإيحاء بالضوء والظل.

الموزايكو من العصر اليوليوكلاودى وحتى نهاية القرن الأول الميلادى

استمر الاتجاه الهندسى فى لوحات الموزايكو التى ترجع للنصف الأول من القرن الأول الميلادى، حيث ساد تقسيم اللوحة عن طريق الخطوط إلى أشكال هندسية كما فى لوحات الموزايكو من العصر الأوغسطى (صورة ١٨٩)، إلا أنه وبدءا من منتصف القرن الأول أى فى عصر كلاودوس بدأت تظهر فى اللوحات الصغيرة المقسمة إليها لوحة الموزايكو أشكال تصويرية حلت محل الأشكال الهندسية التى كانت قائمة قبل ذلك، وكمثال على هذا التطور لوحة موزايكو التى عثر عليها بحمامات أوستيا (صور ١٩١ و ١٩٢) اللوحة مقسمة بواسطة الشرائط الهندسية إلى لوحات مربعة ومستطيلة مصور بداخلها تجسيد أفريقيا المميزة بغطاء الرأس من جلد الفيل، وتجسيد مصر المميزة بوجود التمساح خلفها، بينما ميزت تجسيد أسبانيا بتاج من أوراق الزيتون، وجسدت صقلية فى شكل وجه منتفخ يخرج منه ثلاثة سيقان فى اتجاهات مختلفة، بينما الرؤوس المجنحة تمثل تجسيد الرياح، وصور على اللوحات المستطيلة الدلافين وأسلحة. من المعروف أن الفن الهلنستى سبق الفن الرومانى فى تجسيد البلاد المختلفة كما جسد أيضا الرياح، ولذلك لم يجد فنان هذا الموزايكو صعوبة فى النسخ عن الاسكتشات الهلنستية، أما بالنسبة لصقلية فإن الفنان أظهر عجزه عن محاولة تجسيد هذه الجزيرة، فجاء التجسيد فى هيئة الرأس التى يخرج منها هذه السيقان الثلاثة لتوضيح اتجاهات التجارة البحرية التى تبدأ من صقلية فى اتجاهات بحرية ثلاث. براعة فنان هذه اللوحة يظهر بالعكس فى تصوير الدلافين فى شكل بقعة واحدة سوداء على الخلفية البيضاء، فالدلافين عنصر زخرفى عرف منذ أقدم العصور. إذ كان استخدام عنصر الدلفين يتواءم مع طبيعة المكان الذى وجدت به هذه اللوحة، إلا أن الدلافين ترمز أيضا للطرق البحرية لتجارة أوستيا بجوار تجسيد بعض الولايات وبجوار كل ذلك تجسيد للرياح الخاصة بها. الأسلحة المصورة أسفل

اللوحة ترمز إلى الوسائل التى استخدمت لفتح هذه الطرق التجارية، والتى كونت مصادر للدخل للمواطنين الذين يستحمون فى هذا الحمام. من هذا المنطلق يمكننا القول أن هذا الموزايكو يمثل اختيار وتراث رومانى، بالرغم من كونه مكون من عناصر هلنستية لتحقيق فكرة رومانية(١٠٦).

الموزايكو فى العصر الفلافى :

استمر استخدام اللونين الأبيض والأسود فى لوحات الموزايكو ذات الزخارف الهندسية والنباتية التخطيطية فى العصر الفلافى وإن تميزت بوجود اللوحة الرئيسية الـ emblema مثلما فى لوحة الموزايكو الموجودة فى منزل Fulminata بأوستيا (صورة ١٩٢). فى هذه اللوحة المنفذة باللونين الأسود والأبيض مزخرفة بأوراق نباتية بأشكال هندسية واللوحة الرئيسية مزخرفة بنفس الأوراق النباتية لأوراق الزيتون وإن كانت تتميز بصغر حجم أوراقها عن بقية اللوحة، كما عمد الفنان هنا إلى عدم اتباع ترتيب الأوراق لإظهار الطابع الزخرفى الذى يميز هذا العصر عن العصر الأوغسطى، ولذلك عمد الفنان فى هذه اللوحة أيضا إلى تشكيل نجوم رباعية الأطراف مكونة من المسافات بين حواف الأوراق. فى الواقع نجد أن فنانى الموزايكو الرومان وبدءا من العصر الأوغسطى استغلوا تماما الأشكال المتباينة المترتبة عن تداخل العناصر الزخرفية، وكمثال على ذلك تحويل شكل أوراق الزيتون من شكل الوردة داخل الشكل الهندسى المتعدد الأضلاع إلى أشكال تعتمد على تقاطع الدوائر. مثال آخر من نفس المنزل يوضح التطور فى استخدام العناصر الهندسية لتكوين اشكال جديدة نراها فى لوحة أخرى (صورة ١٩٤) من أوستيا حيث استغل الفنان الشكل المربع الأسود لتكوين أشكال أخرى سواء بترتيب هذه المربعات بشكل مائل أو بمزج أربعة مربعات معا أو بمزج ثلاثة من هذه المربعات بشكل زاوية قائمة وهكذا، أيضا وبنفس هذا المنزل يمكننا مشاهدة تطوير شكل الجديلة التى عادة ما كانت

تستخدم كإطار للوحات الموزايكو نجدها هنا قد استخدمت لتملأ المساحة كلها وتحول لوحة الموزايكو إلى ما يشبه السجادة.

الترصيع المرمى :

منذ منتصف القرن الأول والميلادى وفى عصر كلاوديوس رجع الرومان مرة أخرى إلى استخدام الرخام فى عمل لوحات تصويرية توضع على الجدران بين عناصر التصوير إذ يشير بلينيوس إلى أن الرومان استخدموا الرخام ليس فقط لتكسية أجزاء من الجدران ولكن للترصيع المرمى فى شكل لوحات مصورة، هذه اللوحات التصويرية الرخامية أصبحت فى عصر نيرون تطعم أيضا ببقع رخامية من ألوان أخرى تقليدا لرخام نوميديا الذى يتخلله بقع بلون مغاير. استخدام لوحات رخامية بألوان متعددة على الجدران يمكن أن نراها فى منزل Oreste فى هركلانوم[١٠٧] حيث توجد لوحات مرمرية ذات ألوان وأصول مختلفة منفذة فى أشكال هندسية. عموما شهد القرن الأول الميلادى انتشار استخدام الرخام فى شكل لوحات تصور أشخاص وحيوانات كانت تشكل على حدة emblemata لكى توضع فوق الجدران بين لوحات أخرى مرمرية بزخارف هندسية أو بين ثنايا التصوير ا لجدارى خاصة فى الأسلوب الرابع، كما شكلت اللوحة الرئيسية فى لوحات الموزايكو المرمرى المنفذ بطريقة sectile. كمثال على هذه اللوحات المرمرية المصورة لوحتان تم العثور على احداهما فى حجرة الطعام بمنزل بالمنطقة I فى بومبى وتصور فينوس وهى تخلع الصندل (صورة ١٩٥) والأخرى تم العثور عليها فى حجرة الطعام بالمنطقة السابعة فى بومبى وتصور مشهد ديونيسى (صورة ١٩٦) وكلتا اللوحتين بالمتحف القومى بنابولى. اللوحة الأولى تصور فينوس وهى تخلع الصندل فى وقفة غير مستقرة تستند بيدها اليسرى على عمود. تصوير فينوس فى أوضاع مختلفة كانت منتشرة جدا فى العصر الهلنستى فى أمثلة من النحت، أما فى هذا المثال فإنها تمثل لأول مرة فى لوحة رخامية استخدم فيها ثلاثة أنواع من

الرخام. هذه اللوحة كانت ضمن تصوير جدارى من الأسلوب الرابع به مشهد ديونيسى. اللوحة الثانية أيضا كانت على جدار مزخرف بالأسلوب الرابع. فى هذه اللوحة ومن اليسار مصورة حورية تحمل بيدها اليمنى طبق تقدمة القرابين وفى يدها اليسرى شريط. تتقدم الحورية نحو تمثال لبرياب بينما توجد سيدة فى وسط المنظر تقف فوق قاعدة ليس من المعروف طبيعتها. على يمين المشهد مصور شاب ساتير يتقدم راقصا ويمسك بيديه الاثنين برداء خلف ظهره. يسبق الساتير فهد ينظر خلفه نحو ا لساتير بينما يوجد خلف الساتير شجرة ضخمة وشىء ما فوق قاعدة من الصعب تفسير شكله.

أكثر مظاهر الموضة فى تلك الفترة هو الموزايكو الجدارى الذى استخدم لاضفاء المزيد من الرونق على الأعمدة والقباء والأجزاء الأخرى المعمارية مثلما فى منزل Delle colonne فى بومبى حيث استخدم الموزايكو فوق القباء، إلا أن التجديد الحقيقى يظهر فى استخدام الموزايكو الملون فوق جدران محاريب الحوريات ninfei وأيضا على جدران النافورات التى شاعت استخداماتها كثيرا لتزيين الحدائق فى منازل وفيلات بومبى وهركلانوم وكل مدن كمبانيا. أيضا تضاعف عدد المقاصير فى حدائق الفيلات، هذه المقاصير المأخوذة عن نماذج سكندرية ومقدونية استخدم لتزيينها موزايكو من قطع الفسيفساء الزجاجية المأخوذة من الأوانى الزجاجية المكسورة أو المصنعة من عجائن زجاجية، وهى مواد مقاومة لتأثير المياه كما أنها تحقق تأثير انعكاس الألوان الزرقاء والخضراء على المياه، أما بالنسبة للعناصر المصورة فكلها مأخوذة من العناصر البحرية سواء مناظر الأسماك أو مناظر بحرية مثل السفن أو منظر أفروديت فى القوقعة أو منظر الجياد البحرية Thiasos لبوسيدون. بالإضافة لهذه اللوحات من الموزايكو استخدم التصوير أيضا لتكملة جدران هذه النافورات بشكل لوحات صغيرة بحرية أو نيلية.

من أجمل الأمثلة على نافورات المياه المزينة بالموزايكو النافورة الموجودة بحديقة المنزل المعروف باسم scienziati ببومبى (صورة ١٩٧). شكلت هذه النافورة على شكل هيكل لكى تحل محل الـ lararium بالمنزل والمخصص للعبادة، لذلك تكونت النافورة من حنية يتوسطها مصدر للمياه الجارية، بينما تشكلت واجهتها بسقف جمالونى. جدران النافورة من الداخل والخارج كلها مزينة بقطع الفسيفساء الزجاجية الزرقاء وغير المنتظمة الشكل تشكلت منها العناصر الزخرفية التى اقتصرت على عناصر نباتية تخطيطية أى زخرفية الطابع وخطوط هندسية بالإضافة إلى أسماك بحرية، بالإضافة لقطع الفسيفساء الزجاجية استخدمت فى هذه النافورة القواقع البحرية لتشكيل الخطوط الخارجية والتقسيمات بين العناصر الزخرفية. ترجع هذه النافورة لعصر كلاوديوس.

مثال آخر على الموزايكو ذى الفسيفساء الزجاجية يرجع للعصر الفلافى ويوجد بمنزل Fontana grande فى بومبى (صورة ١٩٨) وهو عبارة عن محراب لحوريات المياه ninfeo يتشابه مع النافورة السابقة من حيث المظهر الخارجى، إلا أنه يتميز بوجود المذبح الرخامى على شكل سلم مدرج يعلوه فتحة للمياه الجارية. الزخارف بهذا الهيكل منفذة بقطع الفسيفساء الزجاجية الخضراء وبالقواقع البحرية وتشمل عناصر نباتية تخطيطية وعناصر هندسية، بالإضافة لصور الأقنعة التراجيدية بعضها منفذ بقطع الفسيفساء والبعض الآخر منحوت، وبينما يسبق الدرج تمثال برونزى جميل لايروس مع الدلفين.

لم يقتصر الموزايكو فى العصر الفلافى على الاتجاهات السابقة، ولكن عثر على لوحات من الموزايكو الملون والمرتبط بموضوع المسرح وهو اتجاه رأيناه فى العصر الجمهورى. مثال على هذا الاتجاه نجده فى لوحة الموزايكو التى تصور الاستعداد لتمثل دراما ساتيرية والتى اكتشفت فى منزل Poeta tragico فى

بومبى (صورة ١٩٩). مشهد الاستعداد لهذه المسرحية الساتيرية مصور فى اللوحة على شكل بهو معمد إذ صورت دعامتان عند جانبى المشهد، بينما يبدو فى خلفية المنظر عمودان بتيجان أيونية. بين الأعمدة والدعامات تتدلى أكاليل وشرائط تتخللها دروع. تحمل الدعامات فى الواجهة إفريزا مزخرفا بأعمدة وأوانى برونزية وهرما، بينما مصور فى داخل المشهد المؤلف المسرحى جالسا على مقعد لمراقبة تدريبات الممثلين. يرتدى ممثلان جلود الخراف وهما يتدربان على الرقص بمصاحبة موسيقى الفلوت التى يعزفها موسيقار يضع إكليلا من نبات الغار على رأسه ويلبس ملابس فاخرة. يقف خلف المؤلف وعلى يمينه مساعده الذى يراقب الممثلين، بينما ممثل فى خلفية المؤلف من جهة يساره أحد الممثلين يحاول ارتداء ملابسه ويساعده فى ذلك شخص يقف إلى جواره، ويتناثر حول هذا المؤلف الأقنعة التراجيدية. يلاحظ فى هذه اللوحة العودة إلى استخدام تعدد الألوان التى حققت عمقا فى المنظور لا يحققه استخدام اللونين الأبيض والأسود السائد فى الأمثلة السابقة. لاشك وأن أصل هذه اللوحة يرجع للعصر الكلاسيكى، ويبدو أنها نفذت احتفالا بانتصار مسرحى[١٠٩].

لوحة موزايكو أخرى من العصر الفلافى عثر عليها بمنزل (VI, 14, 15) ببومبى (صورة ٢٠٠). هذه اللوحة عبارة عن صورة شخصية حقيقية لاحدى السيدات فى أواسط العمر يبدو أنها ذات مستوى اجتماعى رفيع إذ تتحلى بقرط من اللؤلؤ فى إطار ذهبى وعقد ذهبى بأحجار كريمة. الشعر مقسوم من الوسط ومتموج فى تموجات خفيفة لكى يجمع من الخلف فى شكل بوكلة كبيرة. هذه الصورة الشخصية كانت الـ emblema للوحة الموزايكو المنفذة بطريقة الـ sectile، ولذلك يعتبر مثلا فريدا فى الموزايكو وإن كان يذكرنا بالصور الشخصية المرسومة على جدران مثال بومبى.

توجد لوحة أخرى من الموزايكو المتعدد الألوان عثر عليها فى أرضية حانوت بالمنطقة الأولى فى القطاع 5.2 ببومبى وترجع للعصر الفلافى. تعرف هذه اللوحة باسم لحظة الموت التى يستوى فيها الثراء والقوة والمنزلة الاجتماعية مع الفقر والعوز. ممثل فوق اللوحة مقياس المستويات الذى يستخدمه المعماريون فى قياس توازن المستويات (صورة ٢٠١). يتدلى من هذا المقياس سلسلة معلق فيها جمجمة إنسان (رمز الموت) وأسفها ممثل فراشه رمزا للروح وأسفل الفراشة ممثل عجلة رمزا للحظ. أسفل الذراع الأيسر للمقياس يتدلى الصولجان والوشاح رمزا للسلطة والثراء بينما وعلى نفس المستوى يتدلى من الذراع الأيمن المزود والعصى رمزا للفقر. إن هذه اللوحة الفريدة تمثل مضمونا فلسفيا عميقا لأنه بالفعل يستوى مع الموت كل شىء مادى.

الموزايكو فى العصر التراجانى :

فى العصر التراجانى الذى نفتقد لأية أمثلة عليه من الموزايكو فى روما نعثر على أمثلة متواضعة منه فى مدينة أوستيا حيث عثر عليها فى منازل صغيرة أشبه ما تكون بمجموعة من الشقق لعائلات من طبقة بسيطة. يلاحظ فى هذه المنازل أن حجرة واحدة من كل منزل كانت تغطى أرضيتها بالموزايكو، أما بقية حجرات هذه المنازل فإنها إما أن تكون مغطاة بموزايكو موحد أبيض أو أن أرضياتها تكون مغطاة بقطع الطوب الأحمر الصغيرة **opus spicatum**. فى قطع الموزايكو استخدم الخط الرفيع كإطار للوحة، أما العناصر الزخرفية فإنها اقتصرت على العناصر الهندسية مثل الميانذر المزدوج الأضلاع والميناندر داخل المربع أو أشكال المربعات المتحدة سويا لتكوين شكل المستطيل المتقاطع. فى نماذج أخرى من هذه المنازل كانت أرضياتها مبلطة بالموزايكو ذى اللون الواحد والمستخدم به قطع فسيفساء كبيرة الحجم يصل ضلعها إلى ٢ سم بعكس قطع الموزايكو فى القرن الأول الميلادى الذى تميز بقطع فسيفساء صغيرة الحجم. هذا الاتجاه نحو تكبير حجم

الفسيفساء سيظل سائدا فى موزايكو القرن الثانى والثالث. فى هذه الأمثلة سادت العناصر الهندسية زخرفة تلك اللوحات ومنها الأشكال المربعة بطريقة الشطرنج. هذه المربعات نظمت فى صفوف ثنائية أفقية يصل بينها صف رأسى لتكوين أشكال ذات زوايا قائمة، أو فى شكل سلم مزدوج مكون من اتحاد ثلاث مربعات اثنان من أسفل والثالث أعلى وسط المربعين مما يشبه شكل الصليب، بالإضافة لشكل الجديلة وشكل الشطرنج وعناصر المياندر وأشكال النجوم ذات الأربع حواف وأشكال الدائرة وشكل عقدة سليمان التى تتقارب فى الشكل مع الجديلة. المثال على هذا التعدد فى استغلال الزخارف الهندسية لتكوين أشكال جديدة يمكن أن نراها فى مثال بمنزل Apuleio فى أوسيتا (صورة ٢٠٢)[١١٠].

الموزايكو فى القرن الثانى
(فى العصر الهدريانى والأنطونينى)

ساد فى العصر الهدريانى مرة أخرى العناصر الهلنستية فى الموزايكو الرومانى، والتى يمكن أن نجد أمثلة له فى قطع الموزايكو التى تم الكشف عنها فى فيلا هدريان بتيفولى بروما. أرضيات حجرات هذه الفيلا زينت بلوحات رائعة من الموزايكو أثارت جدلا بين العلماء لتشككهم فى انتمائها للعصر الهدريانى نظرا لمعرفة هؤلاء العلماء بحب هدريان لجمع الأعمال الأصلية من أماكنها فى كافة الولايات الرومانية مثل قطعة الموزايكو بالحمام الزاجل وهو يشرب من الماء للفنان Sossos التى كانت قد أخذها من موطنها فى برجامة، وأيضا المناظر النيلية الأخرى التى ربما أخذها من مصر والموجودة الآن بمتحف الفاتيكان، وأيضا قطعة الموزايكو المصور عليها الأقنعة المسرحية والتى ربما أخذها من ديلوس أو أحد المراكز الهلنستية الأخرى. قطع الموزايكو التى ترجع بالتأكيد للعصر الهدريانى تنحصر فى ثلاث قطع مصور فى احداها منظر خلوى رعوى، والثانية تمثل معركة بين الأسود والثيران والثالثة تمثل منظر للكنتاور وهو يصطاد الحيوانات الضارية (صورة ٢٠٢). فى هذه اللوحة الأخيرة تظهر بوضوح قدرة الفنان فى السيطرة على تأثيرات الضوء على المنظر بأكمله المنفذ بالـ vermiculatum بفسيفساء متعددة الألوان، وبالتالى قدرة هذا الفنان على التدرج بالألوان لجميع المناظر المصورة: اللوحة عبارة عن emblema واسعة تصور بيئة صخرية ذات ارتفاعات مختلفة حيث تبدو من الخلف أشجار صغيرة بين الصخور، فى وسط المنظر ممثل الكنتاور وهو يرفع بكلتا يديه قطعة من الصخر لكى يهوى بها على الفهد الذى ينشب مخالبه فى كنتاور آخر مسجى على الأرض، بينما يوجد وراء الكنتاور المهاجم أسد يلفظ أنفاسه الأخيرة. فى الركن الشمالى من اللوحة مصور نمور يقف على صخرة عالية متأهبا لمهاجمة هذا الكنتاور. روعة هذه اللوحة لا تقتصر فقط على دقة التنفيذ

باستخدام طريقة الـ vermiculatum ولا أيضا فى التحكم فى التدرج بالألوان، وإنما تظهر أيضا فى التعبيرات التى أبرزها الفنان سواء بالنسبة للكنتاور أو بالنسبة للحيوانات وهى تعبيرات تتواءم مع طبيعة هذه المعركة الضارية.

أيضا يرجع للعصر الهدريانى ثلاث لوحات من الموزايكو عثر عليها باحدى الفيلات بروما وموجودة الآن بالمتحف القومى بروما (صورة ٢٠٤). كل لوحة من هذه اللوحات الثلاث تمثل مدرب سيرك يحاول ترويض حصانه. استخدمت فى هذه اللوحات الخلفية البيضاء مع استخدام اللون الأسود لتصوير الأشخاص والجياد وتدرج هذا اللون إلى الرمادى والأبيض القاتم. تتشابه فى هذه اللوحات طريقة تصوير الجياد والمدربين الذين يمسكون بالسوط، إلا أن ملامح هؤلاء المدربين تختلف فيما بينهم لأنهم يمثلون شخصيات حقيقية.

مميزات الموزايكو فى العصر الهدريانى ومن بعده الأنطونينى يمكن متابعته بشكل دقيق من لوحات الموزايكو الموجودة بأوستيا تلك المدينة التى شهدت حركة انشائية ضخمة منذ العصر الهدريانى حملت معها إقامة العديد من المبانى العامة والخاصة، وإن كانت هذه الحركة قد ساهمت فى تدمير بعض مظاهر الفن السابقة. إلا أنها ساهمت فى عمل العديد من لوحات الموزايكو لأرضيات هذه المبانى. هذه الحركة الإنشائية استمرت أيضا فى العصر الأنطونينى الذى يمثل عصره التواصل مع العصر الهدريانى لتشابه الظروف السياسية والاقتصادية وبالتالى الفنية، فالفن فى العصر الأنطونينى مثل استمرارية التطور وبالتالى النضج لهذا الفن فى العصر الهدريانى.

العناصر الهندسية فى هذا العصر :

فى هذا العصر أصبحت كل أرضيات الحجرات وحتى فى المنازل الصغيرة تغطى بلوحات موزايكو وإن كانت بعناصر هندسية أو نباتية تطورت خلال هذا

العصر إلى العناصر التصويرية وذلك فى لوحات ضخمة خاصة فى الفيلات والقصور التى بدأت تظهر فى مدينة أوستيا.

شهدت لوحات الموزايكو المنفذة بالـ tessellatum باللونين الأسود والأبيض خلال هذا العصر تطورا للعناصر الهندسية فابتكرت أشكال جديدة من تراكيب العناصر الهندسية السابقة مثلما فى (صورة ٢٠٥) والتى استخدم فيها الفنان فى بعض المربعات أربع قطاعات من الدائرة بشكل متقابل وباللون الأبيض نشأ عن تقابلهم نجمة سوداء ذات أربع حواف، وفى مربع آخر استغل شكل الجديلة لتكوين شكل ما يعرف بعقدة سليمان وذلك باللون الأبيض على خلفية سوداء، ثم باستخدام المربع بشكل المعين لتقسيم اللوحة إلى عدة أقسام، وهذه اللوحة وغيرها من اللوحات الأخرى توضح استغلال شكل المربع لتكوين أشكال جديدة عثر عليها بمنازل من الطبقة المتوسطة باوستيا. فى مثال آخر يوضح التطور فى هذه العناصر الهندسية نجده فى حمامات ميثرا بأوستيا حيث استخدمت العناصر الهندسية المنفذة بالـ tessellatum لتقليد موزايكو بالعناصر الرخامية (صورة ٢٠٦).

التطور فى التركيبات الهندسية شملت أيضا عنصر الميانـدر كما فى موزايكو ميدان فيكتوريا باوستيا (صورة ٢٠٧). فى هذه اللوحة استخدم عنصر الميانـدر كعنصر زخرفى أساسى منفذ بأربعة خطوط يفصل بين وحداته أشكال المعين أو المثلث، بينما تحيط باللوحة إطار من الجديلة المزدوجة الشرائط وفى داخلها قطع صغيرة بيضاء.

العنصر الزخرفى لأوراق الزيتون الموضوعة داخل دوائر أو أنصاف دوائر متداخلة والذى رأيناه فى أمثلة الموزايكو من القرن الأول الميلادى، استمر أيضا فى القرن الثانى سواء فى شكل زهرة من أربعة أوراق، أو كعنصر لملء المربعات أو كعنصر زخرفى لكل لوحة الموزايكو كما كان فى العصر الهدريانى والأنطونينى.

أيضا استخدمت الخطوط لملء كل لوحة الموزايكو لتشكيل المستطيلات أو المربعات، وهو العنصر الذى كان سائدا من العصر الأوغسطى، إلا أن التطوير فى القرن الثانى هو أن شكل المستطيلات أصبحت تحيط بمربع صغير مكونة فى ذات الوقت مربع كبير (صورة ٢٠٨). نوعية أخرى من استغلال الخطوط باللونين الأسود والأبيض يمكن أن نجدها بلوحة موزايكو من القصر الامبراطورى فى اوستيا والذى يرجع إلى ١٥٠م. (صورة ٢٠٩). فى هذا المثال استخدمت الخطوط لتمثيل اللابرنت بطريقة تخطيطية وهو عنصر زخرفى ينتمى للعصر الهلنستى المتأخر وكمثال له منزل اللابرنت فى بومبى. هذا العنصر الممثل للابرنت استمر أيضا فى القرنين الثانى والثالث حيث كانت تترك المساحة الداخلية المركزية وكأنها emblema وتزخرف إما بعناصر هندسية أو بعناصر مصورة خاصة اسطورة ثيسيوس أو بشكل فنار اوستيا المكون من ثلاث طوابق كما فى مثالنا هذا.

العنصر الهندسى المميز للقرن الثانى والمكون من استخدام الخطوط الهندسية هو عنصر الـ losanga أى الأشكال المضلعة مثلما فى لوحة الموزايكو بجزيرة ربات الشعر والموسيقى (صورة ٢١٠) والتى ترى فى وسط اللوحة بين مربعات الميانـدر وعقدة سليمان والأوراق النباتية.

فى أواخر العصر الأنطونينى بعض من هذه العناصر الزخرفية الناشئة من اتحاد أكثر من شكل هندسى سوف تشكل وحدات زخرفية قائمة بذاتها لزخرفة كل لوحة الموزايكو مما يضاعف من تأثير استخدام اللونين الأسود والأبيض مع تحويل الإطار المحيط باللوحة من مجرد خطوط رفيعة إلى شرائط عريضة، مما يوضح التغيير فى الذوق العام الذى سوف يسود الموزايكو فى القرن الثالث الميلادى. من بين هذه العناصر عقدة سليمان التى ظهرت فى البداية كعنصر فردى فى مركز المربع مثلما فى صورة ٢١٠ لكى تصبح هى العنصر الوحيد كما فى

موزايكو جزيرة ديونيسوس ومنزل الـ Gorgoni بأوستيا (صورة ٢١١). فى هذين المثالين يلاحظ إحاطة عنصر عقدة سليمان بالدروع Pelta الفردية أو المزدوجة السوداء اللون. هذا العنصر الزخرفى ظهر أيضا فى فيلا هدريان بتيفولى[١١١] وفى موزايكو بروما ويبدو أنها بدأت فى الانتشار منذ السنوات الأولى من القرن الثانى الميلادى[١١٢].

ساد أيضا منذ أواخر القرن الثانى عنصر البلطة المزدوجة السوداء رتبت فى صفوف مائلة لتغطى كل لوحة الموزايكو (صورة ٢١٢) تاركة فى الوسط لوحة صغيرة emblema لشكل الفنار وحوله السفن.

أيضا من العناصر الزخرفية عنصر قشر السمك سواء بشكل قشرة سوداء وأخرى بيضاء بالتبادل سواء بتنصيف القشرة الواحدة طوليا نصف منها أسود والآخر أبيض (لوحة ٢١٣). هذا العنصر الزخرفى استخدم فى البداية كعنصر قائم بذاته داخل مستطيلات مع وجود عناصر أخرى كما فى الصورة ٢١٣، ثم أصبح يستخدم لزخرفة كل لوحة الموزايكو خاصة فى لوحات الموزايكو التى تغطى أرضيات الأبهاء والممرات، وفى أوستيا شاعت هذه الزخرفة طوال القرنين الثالث والرابع فى لوحات الموزايكو ذات الطابع الهندسى. هذا العنصر ذو أصل هلنستى سبق التنويه به عند استعراض العناصر الزخرفية فى الموزايكو الهلنستى وخاصة بالنسبة لزخرفة الدروع التى كانت تتوسطها رأس الميدوزا فى العصر الرومانى، وبالإضافة لاستخدام عنصر قشر السمك كعنصر زخرفى قائم بذاته استخدموا أيضا عنصر الدروع المحاطة بعنصر قشر السمك إلا أنهم نفذوا هذه الفكرة باستخدام اللونين الأبيض والأسود كما حولوا التصميم الهلنستى الأصلى إلى شكل هندسى زخرفى بتحويل شكل هذه الحراشيف إلى أشكال مثلثة ذات حواف مستديرة.

العناصر الزخرفية النباتية فى هذا العصر :

يعتبر العنصر الزخرفى النباتى المنفذ باللونين الأسود والأبيض فى لوحات الموزايكو خلال عصر هدريان - الأنطونيين من العناصر الزخرفية التى سادت خلال هذه الفترة الزمنية. هذه الأشكال النباتية تحولت إلى أشكال تخطيطية منذ القرن الأول الميلادى ولكن فى وحدات محدودة، أما فى القرن الثانى فإن العنصر النباتى التخطيطى أصبح يملأ لوحات الموزايكو بالكامل، كما اكتسبت هذه العناصر النباتية عناصر زخرفية جديدة اكسبتها مظهرا جديدا أنيقا وإن كان تنقصه الحيوية وكمثال على ذلك لوحة الموزايكو التى عثر عليها بمنزل Apuleio بأوستيا (صورة ٢١٣). فى هذا المثال استخدمت العناصر النباتية لتحقيق ثلاثة أغراض ولذلك شكلت بثلاثة طرق مختلفة: أولا كإطار للوحة emblema الكبيرة حيث شكلت فى شكل فروع حلزونية تتوسطها أوراق النبات الرباعية، ثانيا فى داخل اللوحة حيث توسطت هذه الزخرفة النباتية كل ضلع من أضلاع اللوحة الأربعة وفى هذه الحالة شكلت بشكل فروع لولبية تخرج من أكمام النبات وتعلوها عصافير أو أن تحيط هذه الفروع النباتية برأس للساتير أو حورية الغابات، ثم ثالثا لإحاطة الشكل المصور الداخلى الممثل به ساتير وحورية، وفى هذه الحالة شكلت على شكل أربعة فروع نباتية يربط ما بينهما الدلافين التى تحصر بينها القواقع. هذا الاتجاه لاستخدام العنصر النباتى فى إحاطة اللوحة الخارجية أو الداخلية نجده فى العديد من لوحات الموزايكو المنفذة باللونين الأسود والأبيض خاصة فى أوستيا. فى العادة كانت العناصر النباتية المنفذة بطريقة تخطيطية تستخدم فى لوحات الموزايكو التى تغطى أرضيات محدودة المساحة، إلا أن استخدام هذا العنصر الزخرفى النباتى كان صعبا بالنسبة للوحات الموزايكو التى تغطى مساحات كبيرة، حتى ولو كانت هذه العناصر النباتية تتضمن أيضا صور الأشخاص وهو اتجاه ساد فى العصر الهدريانى والأنطونينى وهناك أمثلة منه فى فيلا هدريان فى تيفولى.

استطاع فنان الموزايكو فى هذا العصر المزج بين العناصر المصورة وما بين العناصر النباتية وكمثال على ذلك الموزايكو الموجود بحمامات الحكماء السبع فى أوستيا (صورة ٢١٤) والمؤرخ فى ١٣٠م. فى هذا المثال يلاحظ الطريقة الجديدة فى إدخال صور الأشخاص والحيوانات ضمن إطار الزخارف النباتية وذلك لإضافة الحيوية لهذا العنصر النباتى الذى كان فى أمثلة الموزايكو السابقة. يلاحظ أيضا فى هذا المثال أن كل من صور الحيوانات والأشخاص والنباتات جاءت كل منها منفصل عن الآخر، إلا أن الفنان نجح فى توحيد العناصر المختلفة فى رؤية زخرفية تبدو وكأنها زخارف الأرابيسك. يلاحظ فى هذه اللوحة أن صور الصيادين اتبعت أربعة نماذج. إما أن يصور الصياد من الظهر، وإما بوضع الـ ¾ scorcio، وإما وهو متجه لليمين، وإما لليسار. ملامح الوجه والشعر المجعد تظهر أن صور الصيادين مأخوذة من أرشيف الفن الهلنستى وبالتحديد السكندرى، أما بالنسبة للحيوانات فإنها مصورة فى ١٨ شكل موزعة فى اتجاهات متباينة وعلى مستويات مختلفة، وإن كانت صور الحيوانات مصورة باللون الأسود على خلفية بيضاء، إلا أن هذا لم يمنع من إظهار تفصيلات الجسم والحركة حتى وإن كانت المجموعة كلها عكست حسا زخرفيا مختلفا عن الشكل الطبيعى المرتبط بالحيوانات والصيد فى العصر الهلنستى، بالرغم من أن كل هذه الحيوانات صورت تصويرا دقيقا مأخوذا من أرشيف الفن الهلنستى.

مناظر مصارعة الحيوانات venationes أو مناظر الصيد البرية التى كانت تنفذ بخلفيات خلوية فى لوحات الموزايكو الملون حسب التراث الهلنستى استمرت أيضا فى الكثير من لوحات الموزايكو الملونة خاصة فى الموزايكو الأفريقى أو السورى، أما فى الموزايكو الرومانى الذى فضل استخدام اللونين الأبيض والأسود لتنفيذ المناظر الخلوية فقد أفرغ هذه المناظر من مضمونها الحقيقى وتحول لبعض الإشارات التخطيطية لهذه المناظر الخلوية، كما أن هذا

الفنان الرومانى عند تصويره لمناظر مصارعة الحيوانات venationes نفذ هذه المناظر بشكل زخرفى على خلفية نباتية من الدوائر واللولبيات، مما غير تماما من المضمون التصويرى لمثل هذه المناظر إلى المضمون الزخرفى وبالتالى تحولت لوحة الموزايكو إلى شكل السجاجيد الشرقية الثرية بالعناصر الزخرفية، أى أن العناصر التصويرية والنباتية عند تنفيذها باللونين الأسود والأبيض واكتسابها للطابع الزخرفى ابتعدت تماما عن الفكرة الهلنستية التى حرص فيها الفنان عن النقل من الطبيعة، ولذلك لم يلجأ إلى الطريقة التخطيطية التى استخدمها الفنان الرومانى.

استخدم الموزايكو الملون بعناصر نباتية تخطيطية فى هذا العصر لزخرفة الجدران والسقوف القبوية والأجزاء الهلالية والحنيات. الموزايكو المستخدم لهذه الأجزاء المعمارية كان من الرخام وقطع الزجاج وتعتبر الأمثلة عنه قليلة للغاية فى ذلك العصر السابق للعصر المسيحى. أصل هذه الخاصية قد تكون من سوريا أو فلسطين أو الإسكندرية أو آسيا الصغرى، ويبدو أنه استخدم ايضا فى العالم الرومانى قبل القرن الثانى إذ يشير بلينيوس (N. H. XXXVI, 114) إلى أن الموزايكو فوق الجدران كان موجودا فى عصره وإن كان مكلفا جدا، كما يشير إلى أن استخدام الموزايكو فى القباء لم يظهر إلا منذ وقت محدود من عصره. ويشير بلينيوس إلى أن استخدام الموزايكو فى قباء الحمامات كان مفضلا عن التصوير والستكو لأنهما يتأثران بشدة ببخار الماء. لقد سبق الإشارة إلى استخدام الموزايكو فى مبانى الـ ninfei من عصر الجوليوكلاودى والفلافى، إلا أنه فقط فى العصر الهدريانى يمكننا الحديث عن تغطية القباء بواسطة الموزايكو المكون من قطع فسيفساء مرمرية بيضاء وعجائن زجاجية ملونة لتشكيل أشكال الورود والفروع النباتية اللولبية والطيور والقواقع المنفذة جميعها بالطريقة التخطيطية، وذلك فى محاريب وقباء حمامات الحكماء السبع فى اوستيا (صورة

٢١٥)، مما يدل على أن تغطية الجدران التى اقتصرت على المحاريب والنافورات أصبحت تغطى المساحات الضخمة من القباء والمحاريب وأصبح يطلق عليها اسم opus musirum بينما أطلق اسم tessellatum على موزايكو الأرضيات، وتوضح المصادر الكلاسيكية أن فنان الموزايكو للجدران والسقوف كان أعلى أجرا من فنان موزايكو الأرضيات[١١٢].

العناصر المصورة :

بالإضافة للموزايكو ذى العناصر الهندسية والنباتية السابق الإشارة إليها والمنفذة باللونين الأسود والأبيض، كانت هناك بعض الأمثلة القليلة للغاية للموزايكو الملون والمزخرف بعناصر نباتية مثلما فى صورة ٢١٥. ثم أيضا بالنسبة للوحات الموزايكو الملون والمزخرف بعناصر تصويرية نجد أمثلة له خلال القرن الثانى فى اوستيا وإن كانت محدودة، إلا أنها كافية لمعرفة الذوق الذى ساد فى هذه الفترة والذى خضع فيه الموزايكو للعودة للهلينية بثوبها الجديد فى العصر الهدريانى، ثم للتجديد فى الذوق العام الرومانى المرتبط بحب الألوان فى حد ذاتها فى العصر الرومانى المتأخر.

فى أوستيا توجد لوحات من الموزايكو الملون تتقارب مع التراث الهلنستى مثلما فى قاعة الاجتماعات بحمامات الحكماء السبعة (صورة ٢١٦). يظهر هذا التقارب من تقسيم اللوحات إلى مربعات متشابهة والذى يرتبط بزخرفة السقوف بالمربعات المتداخلة أو بعناصر زخرفية متشابهة ذات اصول هلنستية. الموضوعات المصورة داخل هذه اللوحات المتعددة ترتبط بالطبيعة الساكنة natura morta التى ابتكرها الهلنستيون وشاعت كثيرا فى التصوير كما سبق الإشارة إلى ذلك، غير أن الرومان أضافوا أيضا عناصر جديدة مثل تصوير اللحم النىء أو الأنفورا، أيضا محاولة التبسيط فى تدرج الألوان بتحويل الضوء والظل

chiaroscuro إلى وضع خط فاصل بين اللونين المتباينين هو ابتكار رومانى، بالإضافة إلى استخدام قطع الفسيفساء الزجاجية فى بعض العناصر لإضفاء اللمعة على الموزايكو. المثال على مدى ارتباط لوحات الموزايكو الملونة بالتراث الهلنستى خاصة بالنسبة للوحة الرئيسية الداخلية المصور بها سلة فاكهة وعلى جانبيها طاووس وعصفور ونجدها فى لوحة موزايكو من القصر الإمبراطورى باوستيا (صورة ٢١٧) وأيضا لوحة أخرى تمثل الفصول الأربعة (صورة ٢١٨) التى تستمد أصولها من التراث الهلنستى فيما عدا الإطار الخارجى المنفذ بالعنصر النباتى التخطيطى على الطريقة الرومانية.

بالنسبة لتصوير الآلهة فى هذه الفترة يلاحظ ارتباط فنان الموزايكو الرومانى بالتراث الهلنستى مع الحرية فى التصرف فى تفصيلات الأساطير اليونانية خاصة المرتبطة بأبولو وديونيسوس وهرقل وثيسيوس وغيرهم، إلا أن الفنانين لم يبتكروا تعبيرات ولا مضامين جديدة.

أيضا بالنسبة لتراث المناظر الطبيعية النيلية التى عبر عنها بشكل فائق فى موزايكو Palestrina لا يوجد ما يقارن به فى هذه الفترة الزمنية، حتى بالنسبة للموزايكو الموجود بقاعة السرابيوم فى اوستيا (صورة ٢١٩) الذى كان يمكن أن نجد فيه ما يخص تلك المناظر النيلية التى كانت معروفة فى العالم الرومانى سواء فى مجال التصوير أو الموزايكو، إلا أن الفنان اكتفى فى هذه اللوحات بالرمز لمصر وللبيئة الأصلية لهذه العبادة، غير أنه عند استخدامه للرمز لتلك البيئة والمرتبطة بطبيعة الحال بالمناظر النيلية لم يستطع استغلال المساحات الواسعة التى أتاحتها لوحات الموزايكو بهذا المعبد لتكوين موضوعات متكاملة، واكتفى باختيار بعض حيوانات البيئة المصرية ونفذها باللون الأسود على الخلفية البيضاء وبدون ترابط بين هذه العناصر إذ أنه وزعها على مبعده بعضها من البعض

الآخر وسط الأرضية الواسعة البيضاء بـهذه اللوحات. لقد اختار الفنان بعضا من العناصر النباتية النيلية مثل أزهار اللوتس وزهور مائية ذات سيقان طويلة وأشجار النخيل وبعض حيوانات البيئة النيلية مثل فرس النهر والتمساح وأبى قردان وثعبان الكوبرا ومناظر بعض صيادى الأسماك. كل هذه العناصر المصورة نفذت بطريقة تخطيطية مما يبعدها عن أصلها الهلنستى، يمكننا القول أن تصوير البيئة النيلية فى خلال القرن الثانى اتجه إلى الزخرفية وإلى الطابع العملى أو كما نستطيع القول utilitas e décor.

المناظر النيلية وجدت فى أمثلة أخرى منفذة باللونين الأبيض والأسود تعكس نفس الاتجاهات التخطيطية وبها نفس العناصر المرتبطة بتلك البيئة مثل الأقزام والتمساح وأبى قردان والكوبرا والنباتات ذات السيقان الطويلة مثلما فى حمامات نبتون بأوستيا ومبنى لحوريات الماء ninfeo فى منزل Giardino أيضا باوستيا. المثال على هذه البيئة النيلية الذى عثر عليه فى إحدى المقابر بأوستيا (صورة ٢٢٠) والذى يرجع لمنتصف القرن الثانى يوضح أن استخدام مثل هذه المناظر فى المقابر إنما كان له مدلول جنائزى لأنه يرمز للمسرات فى الحياة الدنيوية وما ينتظر الميت من مسرات فى النعيم فى الحياة الأخرى، ويؤكد هذا أن نفس هذه المناظر من البيئة النيلية عثر عليها فى مقبرة فى روما وبجوارها منظر أسد يفترس أسد آخر وهو منظر له مدلول جنائزى.

تحول المناظر المأخوذة من التراث الهلنستى المنفذة فى الموزايكو الملون إلى مناظر تخطيطية تبتعد فى مضمونها عما كان قائما فى العصر الجمهورى والأوغسطى نجدها فى مثال آخر غير البيئة النيلية، وأقصد بذلك الأساطير المصورة فى موزايكو من أوستيا منفذ باللونين البيض والأسود (صورة ٢٢١). هذا الموزايكو ذو زخارف هندسية نباتية مصورة بداخلها أسطورة المعركة بين ايروس

وبان. أصل هذه الأسطورة أن المعركة تمت أمام أفروديت للتعبير عن مظهرين من مظاهر الحب، والتى كانت ضمن التصوير الجدارى بمنزل Dei Vetti فى بومبى. صور الفنان فى موزايكو اوستيا الشخصيات وسط زخارف نباتية رقيقة للغاية، إلا أن المعركة فى هذا الموزايكو تمت فى وجود ديونيسوس وأريادنا على طريقة تصوير حوريات الماء التى كانت صورهن منتشرة فى شكل اسكتشات. الرونق فى إظهار التباين بين ألوان البشرة لكل من ايروس وبان أو أريادنا وديونيسوس أو التباين بين ألوان الثياب، كل هذه التأثيرات اللونية اختفت باستخدام اللونين الأسود والأبيض وتحولت صور الأشخاص إلى تخطيطات افقدتها وأبعدتها عن التراث الهلنستى، بل ساعدت على تغلب الطابع الزخرفى السائد فى تلك الفترة بشكل اجمالى.

إذا كان الموزايكو الرومانى خلال القرن الثانى قد أفرغ المناظر المصورة ذات التراث الهلنستى من مضمونها وجمالها محولا إياها إلى عناصر زخرفية، فإن الموزايكو الرومانى خلال تلك الفترة أبدع فى مجال تصوير المشاهد البحرية وقدم الشخصية الفريدة الفنية الرومانية. من أجمل الأمثلة على تلك المشاهد هو موزايكو حمامات نبتون بأوستيا (صورة ٢٢٢). حقيقى أن الموضوع هنا ليس جديدا إذ يرجع ابتكاره إلى العبقرية اليونانية؛ فكل عنصر بهذه اللوحة ليس جديدا مثل الإله نبتون بالعربة بالأربعة جياد المنتهية بذيل السمكة، أو صورة أنفتريتى فوق لوحة أخرى من نفس الحمامات وغيرها من العناصر الأخرى البحرية التى مرت بمراحل تطور عبر الفن اليونانى[١١٤]؛ فالفن الآرخى صور العمالقة بأجسام سمكية، كما أن تصوير الكائنات المفزعة والتريتون كان معروفا فى القرن السابع ق.م.، إلا أنه فى القرن السادس أصبحت تلك الوحوش تصور بجذع علوى بشرى وجذع سفلى سمكى، كما تميز الوجه باللحية ولم تعد هذه الكائنات تصور بين الأمواج. أيضا عند تصوير التريتون وهو يطفو فوق الأمواج صور بجذع

بشرى، إلا أنه أضيفت إليه لاحقا الحوافر أو القواقع. ابتكرت أيضا أشكال حورية الماء neride فى العصر الآرخى وصورت بملابس وهى تمتطى الدلافين أو الكائنات الأسطورية الأخرى. وابتكر شكل الإيروس Eros الذى يمتطى الدلفين فى القرن الخامس ق.م.، وبطبيعة الحال كان شكل بوسيدون وما يرتبط به من أساطير تتضمن انفتريتى قد تكونت ملامحها بالفعل منذ عصر هسيود.

إذا كانت أصول هذه الكائنات البحرية تنتمى للتراث الإغريقى إلا أن الابتكار فى هذه اللوحة يظهر فى أسلوب تنفيذ وتشكيل تلك الكائنات وفى توزيع العناصر البحرية حيث يتوسط المنظر بوسيدون (نبتون) بشوكته الثلاثية والمصور عارى إلا من الشال الذى يلتف فوق رأسه، بينما وزعت العناصر الأخرى من مجموعة التريتون السابحة وايروس فوق الدلفين والحيوانات البحرية الأسطورية فى توزيع متكامل بحيث يمكن رؤية اللوحة من جميع الجهات وبالتالى يتحقق الهدف الزخرفى من هذه اللوحة. الكائنات البحرية بكل عناصرها وجدت فى أمثلة متعددة من قطع الموزايكو المنفذ باللونين الأبيض والأسود بدءا من عصر هدريان المحب للهلينية، ولذلك يمكننا اعتبار عودة هذه العناصر الفنية ذات الأصول الكلاسيكية فى العصر الهدريانى مظهر لهذا الحب، إلا أنها اكتسبت مظهرا جديدا ليس فقط فى إعطاء اللوحة الطابع الزخرفى الذى كان سائدا فى ذلك العصر والعصر الأنطونينى، ولكن للرشاقة البالغة وللاهتمام بتفصيلات صور هذه الكائنات، بالرغم من أن هذه اللوحات منفذة كالعادة باللونين الأبيض والأسود.

الموزايكو منذ أواخر القرن الثانى وحتى منتصف القرن الثالث

شهد حكم سبتميوس سفيروس أواخر القرن الثانى وأوائل القرن الثالث لكى يمتد حكم أسرته حتى عام ٢٣٨م. وبانتهاء حكم هذه الأسرة لكى تبدأ فترة الفوضى السياسية والاقتصادية فى أرجاء الإمبراطورية الرومانية، ولذلك فإن لوحات الموزايكو فى روما تعتبر قليلة للغاية وتنحصر أساسا فى عبادة الاله ميثرا الذى انتشرت عبادته كثيرا خلال هذا القرن وكانت له مراكز للعبادة فى روما ذاتها حيث زينت جدران هذه المعابد برسوم ترتبط بهذه العبادة. من أهم مراكز العبادة للاله ميثرا هو الميثرايوم الواقع فوق تل الأفنتين إذ زخرفت جدران هذا المعبد بلوحات متعددة بلغ عددها ٢٢٠ لوحة بعضها مرسوم والبعض الآخر مشكل بالزخارف البارزة بالإضافة للوحات من الموزايكو. قدمت هذه اللوحات من جموع عباد هذا الاله كقرابين له، ومثل على كل لوحة شكلا مرتبطا بعبادة الاله ويميزها الذين تقدموا بها بكتابة اسم مقدم القربان. من أجمل اللوحات المقدمة تلك اللوحة من الموزايكو والمنفذة بطريقة الـ sectile باستخدام شرائح مرمرية متعددة الألوان. الشعر ممثل فى خصلات متناثرة على شكل اللهب، الوجه يستدير قليلا إلى الناحية اليمنى، العيون واسعة والفم مكتنز (صورة ٢٢٣). هذه اللوحة تعكس الاتجاه الكلاسيكى الذى يبدو من خلال الأسلوب الفنى التعبيرى.

إذا كانت لوحات الموزايكو قليلة للغاية خلال هذه الفترة الزمنية، فإن اوستيا شهدت نهضة معمارية ضخمة نتيجة للنشاط التجارى بأوستيا وزيادة أعداد السكان بها، فأقيمت أحياء ومبانى جديدة أو توسعة مبانى قائمة أو إعادة بناء مبانى أخرى. هذه الحركة الإنشائية صحبها أيضا عمل لوحات موزايكو متعددة استمر الأسلوب الفنى بها متميزا وحتى أواسط القرن الثالث حيث بدأ التغير من جديد فى الأسلوب الفنى للموزايكو.

الموزايكو فى هذه الفترة إما أنه كان مزخرفا بعناصر هندسية أو نباتية أو تصويرية، وإما أنه يجمع ما بين أكثر من اتجاه واحد.

أولاً - العناصر الهندسية :

رأينا فى العصر الهدريانى - الأنطونينى استخدام الخطوط الهندسية لتكوين أشكال هندسية مختلفة، أما فى هذا العصر فإن الأشكال الهندسية لم تعد تشكل عن طريق الخطوط وإنما أصبحت بشكل بقع قطع سوداء على الأرضية البيضاء كما أصبحت أكبر حجما وبالتالى أصبح كل عنصر زخرفى قائم بذاته، ولم يعد هناك مجالا للتداخل بين الخطوط الهندسية الذى كان قائما قبل ذلك مما ضاعف من تأثير الضوء والظل، وهذا التباين بين اللونين لم يقتصر فقط على الأشكال الهندسية وإنما طبق أيضا بالنسبة للموضوعات المصورة والتى أصبحت من مميزات الفن السفيرى.

فى ظل هذا الذوق الجديد استخدمت المربعات السوداء مثلا لتكوين أشكال جديدة هندسية، كما استخدم شكل قشرة السمك فى صفوف متتالية سوداء أو بيضاء أو بالتبادل كما فى مبنى Thermopolium (صورة ٢٢٣).

استخدم أيضا عنصر الدوائر المتقاطعة السوداء التى ينشأ عن تقاطعها أشكال أوراق الزيتون السوداء والنجمة الرباعية الزوايا البيضاء كما فى لوحة معسكر الالهة العظمى Magna Mater (صورة ٢٢٤).

بالإضافة لهذه الأشكال الهندسية التى كانت معروفة من قبل وإن كانت منفذة بطريقة مختلفةن توجد عناصر هندسية اخرى تعبر عن الذوق فى العصر السفيرى واستمرت طوال القرن الثالث الميلادى، واقصد بذلك استخدام عناصر سوداء ضخمة فى تشكيلات هندسية على الخلفية البيضاء مثلما فى لوحة الموزايكو

بحمامات الفوروم فى اوستيا (صورة ٢٢٥) فى هذا المثال وفى الأمثلة المشابهة لم يكن هناك حاجة لإحاطة الموزايكو بإطار، إذ أن الغرض كان فقط توضيح التقابل بين اللونين الأبيض والأسود.

يلاحظ عامة بالنسبة للزخارف الهندسية خلال القرن الثالث الميل للخطوط الدائرية عن الخطوط الأخرى المستقيمة التى كانت شائعة فى القرن الثانى الميلادى، هذا الذوق نحو الخطوط المنحنية والذى كان يتحقق فى الموزايكو الأقدم عن طريق العناصر النباتية اللولبية أصبح يتحقق الآن عن طريق الأشكال البيضاوية أو أشكال الفصوص، وكلها عناصر تدل على التحول فى الرؤية الجمالية والزخرفية ويمكن أن نجد صداها فى العمارة فى أشكال المحاريب والمشكاوات والاكسدرا الدائرية، وكذلك يمكن المقارنة ما بين التضاد بين اللونين الأسود والأبيض والتصوير الذى استخدم له ظلال قوية، وأيضا فى مجال النحت فى تحقيق الضوء والظل من خلال استخدام المثقاب لتحديد التفصيلات وحدود الأجسام المصورة. وكما استخدم فى التصوير فرشاة عريضة للرسم، استخدمت قطع الفسيفساء الكبيرة فى الحجم.

شاع فى منتصف القرن الثالث أيضا شكل الدرع الهلنستى الذى تتوسطه الميدوزا، إلا أن شكل هذه الدروع اختلفت عن النموذج المتعدد الألوان الهلنستى إلى رؤية هندسية جديدة باللونين الأسود والأبيض حيث تمت زخرفته بعنصر المثلث ذى القاعدة المنحنية لكى يتواءم مع دوران خطوط الدرع كما فى لوحة الموزايكو بمنزل بالمنطقة السابعة فى اوستيا (صورة ٢٢٦). لم يستخدم الفنان فى هذا المثال صورة الجورجون فى مركز الدرع ولكنه استخدم زهرة من خمسة أوراق مما أضاف ثقلا على الموضوع. حقيقى أن الجديلة المحيطة بالدرع تتشابه مع الجدائل فى القرون السابقة، إلا أن الجديلة المحيطة باللوحة ذاتها تعكس الطابع الهندسى الذى سوف يستمر بالنسبة لهذا الشكل أيضا فى القرنين الثالث والرابع ويمكن رؤية مثيل لها فى أنطاكية.

أيضا شكل الميانلر الذى استخدم كإطار للوحة الموجودة بمنزل Fortuna Annonaria (صورة ٢٢٦) التى ترجع لمنتصف القرن الثالث يوضح عدم قدرة الفنان على تنفيذ هذا الشكل الهندسى الذى يرجع للتراث اليونانى والذى كان شائعا أيضا فى الموزايكو الرومانى طوال القرنين الأول والثانى، أما فى هذا المثال فالأخطاء واضحة فى تنفيذ هذا الميانلر الذى يحيط باللوحة المقسمة إلى لوحات ثمانية أو سداسية أو مربعة أو معينة، والتى صور بداخلها حيوانات أو أشخاص أسطورية أو طيور، فشل الفنان أيضا فى اضفاء الشكل الطبيعى على الأشكال النباتية كما كان فى القرن الأول، كما فشل فى إضفاء الطابع الزخرفى الأنيق لتلك العناصر خلال القرن الثانى الميلادى فجاءت أشكال هذا الموزايكو ثقيلة، بينما نجح فقط فى التركيبات الهندسية باللون الأسود نظرا لأن هذه الأشكال هى التى كانت سائدة فى تلك الفترة.

من الأشكال الهندسية المبتكرة فى هذه الفترة الشكل الهندسى للخط المتموج الذى ابتكره الفنان الرومانى من استخدام أنصاف الدوائر بشكل تبادلى كما فى لوحة بمنزل Fulminata بأوستيا (صورة ٢٢٦) وحل هذا العنصر محل الجديلة.

الزخارف النباتية :

الزخارف النباتية التى رأينا مدى ازدهارها فى العصر الهدريانى - الأنطونينى والمميزة بتلك الأشكال التخطيطية الهندسية الأنيقة، نجد فى القرن الثالث تراجعا عن حب هذه الزخارف وتحولا فى هذه الأشكال، فمثلا أشكال الزهور المتعددة الألوان تم تكبير أحجامها واتجهت إلى الشكل التخطيطى المتزايد. خير مثال على هذا الاتجاه نجده فى موزايكو ما يعرف باسم schola del traiano (صورة ٢٢٧). فى هذا المثال لجأ الفنان إلى استخدام الشكل الواحد المكون من زهرة

وأوراق وفروع لولبية لتكوين زهرة ضخمة، مما يعنى أن الفنان استخدم اسكتش واحد وكرره لتكوين الزخارف النباتية فى كل اللوحة، والتى تضمنت لوحات صغيرة لحيوانات أو أشخاص فى مركز هذه الزهرة الضخمة. التفصيلات الداخلية لأجسام الأشخاص والحيوانات ضاعفت من تأثير الأسود والأبيض، حتى ولو كانت الأشكال التصويرية تتبع النمطية، ويلاحظ هنا أن تصوير أشخاص لتجسيد الروح الحامية للفصول كان يرمز إلى انقضاء الوقت والحياة.

إن اعتماد فنان هذه اللوحة على اسكتش سابق (ربما يرجع للعصر الهدريانى - الأنطونينى) يظهر من عدة ملاحظات: أولا أن الفنان لم يستطع عمل كل الأزهار الضخمة المكونة من ذلك العنصر النباتى لأن هذا العنصر لم يبتكر خصيصا لتلك اللوحة، لذلك اضطر الفنان إلى استخدام أنصاف هذا الشكل النباتى لملء بقية الفراغات فى اللوحة مما أفقدها التناسق، وثانيا لأن التفصيلات المستخدمة باللون الأبيض سواء بالنسبة للحيوانات أو الأشخاص هو من مميزات العصر السفيرى، وثالثا لأن الإطار المحيط باللوحة الرئيسية والمشكل من الأوراق النباتية السوداء والنجوم السداسية الأطراف باللونين الأسود والأبيض هو من خصائص العصر السفيرى.

عامة فقد العنصر الزخرفى النباتى فى القرن الثالث خاصية الخطوط الدقيقة التى كانت سائدة قبل ذلك لكى يكتسب مظهر يميل للشكل الطبيعى وإن كانت الخطوط المنفذة لهذه الأشكال النباتية أصبحت أكثر سمكا سواء فى تشكيل اللولبيات سواء فى تشكيل البراعم كما إزداد عدد الأوراق والزهور فى تلك اللولبيات.

العناصر التصويرية :

إذا كانت العناصر الهندسية والنباتية اتسمت بعدم الدقة وبفقدان الرقة التى كانت تتميز بها خلال القرن الثانى، نجد العكس بالنسبة للعناصر التصويرية

فى لوحات موزايكو القرن الثالث إذ تضاعفت هذه العناصر فى أعدادها وفى موضوعاتها بما يفوق مثيلاتها فى القرن الثانى.

من أجمل ا لأساطير المصورة هى تصوير أسطورة Atteone الصياد الذى رأى أرتميس وهى تستحم عارية، فعاقبته الالهة بتحويله إلى غزالة بمجرد أن رآها كلابه لم يتعرفوا عليه بل تابعوه وهو فى صورة الغزالة حتى قتلوه. هذه الأسطورة كانت هى الموضوع الرئيسى للوحة الموزايكو فى أحد حمامات أوستيا (صورة ٢٢٨)، ولقد تم اختيار هذا الموضوع لارتباطه بالمياه الخاصة بحمام أرتميس. الموضوع منفذ باللونين الأسود والأبيض بالطريقة المعتادة التخطيطية. اكتفى الفنان فى هذه اللوحة بالإشارة للمنظر الخلوى عن طريق الإيحاء بوجود كهف صخرى باستخدام شكل عقدى وتصوير شجرة مورقة بالإضافة للخنزير والغزال. المنظر مقسم إلى أجزاء: من أسفل Atteone وكلباه يهاجماه يشكلان شكلا هرميا، بينما من أعلى الغزالة والخنزير وهما يهربان نحو الأشجار صوروا بزاوية منفرجة مما ساعد الفنان على التعبير بنجاح عن الأسطورة.

نفس هذه الأسطورة كانت إحدى اللوحات الصغيرة فى لوحة موزايكو Domus Della Fortuna التى سبق الإشارة إليها فى صورة ٢٢٦ عند الحديث عن أخطاء تصوير الميادر فى القرن الثالث. فى هذه اللوحة وضعت الموضوعات المصورة الخاصة بالأشخاص داخل لوحات مثمنة الشكل، بينما وضعت لوحات الحيوانات داخل مربعات. اللوحة الرئيسية تصور أسطورة ليكورجوس (الذى عاقبه ديونيسوس لقطعة شجرة العنب فأصابه بالجنون فقتل كل من زوجته امبروسيا وابنه) هو وزوجته امبروسيا. بقية اللوحات المثمنة تصور بروميثيوس وجانيميديس والكنتاور وأتيون، واللوحات المربعة الكبيرة تصور الحيوانات ومنها صورة الذئبة ومعها التوءمان واللوحات الصغيرة مصور بها طيور فوق الأغصان.

التساؤل المطروح الآن عن معنى اختيار هذه الأساطير فى تلك اللوحات ؟ قبل الإجابة على هذا التساؤل يجب الإشارة إلى أن لوحة ليكورجوس وامبروسيا احتلت مكان الصدارة بين اللوحات، وتعتبر مثال فريد فى اوستيا، وخارج اوستيا لم يكن هذا الموضوع من الموضوعات الشائعة، إلا أن هذه الأسطورة كانت معروفة فى كل الإسكندرية وآسيا الصغرى خلال العصر الإمبراطورى. إذا كانت قمة المأساة فى هذه الأسطورة ترتبط بقتل ليكورجوس فى لحظة جنونه لكل من زوجته وابنه، إلا أن هذه الأسطورة صورت فى العصر الهلنستى والرومانى عند قيام ليكورجوس بقطع شجرة العنب التى تحولت إليها زوجته امبروسيا: أى أن تصوير ليكورجوس وامبروسيا كانت للرمز للعقاب الذى تعرض له هذا الشخص المتبربر بالوقوف ضد ميلاد شجرة العنب التى يستخرج منها النبيذ. يمكن فى هذا المجال ملاحظة حرص الفنان على تصوير الفهد والنمر للرمز لانتصار ديونيسوس، وكذلك يمكن ملاحظة صورة الكنتاوروس ممسكا بيده اناء للرمز بشرب النبيذ، وفى الجهة المقابلة صورة جانيميديس الساقى فى المجتمع الإلهى للرمز للمسرات الناتجة عن شرب النكتار الذى يسكبه الاله ديونيسوس. هذه المناظر المرتبطة بالنبيذ لاشك وأنها عناصر مناسبة لموضوعات لوحة الموزايكو التى تغطى أرضية الـ trichinum الذى يتناول منه الجالسون الشراب، أما بالنسبة للصورة الخاصة بعقاب بروميثيوس (سارق النار من الآلهة لإعطائها للإنسان) لاشك وأنها ترمز أيضا إلى النار التى يتم فوقها طهى اللحوم والطعام الذى يقدم للجالسين فى هذا المكان، أما بالنسبة لصورة اتيون فيمكن أن يرى فيها رمزا للصيد الذى يمد الموائد بما يلزمها من لحوم خاصة وأنه صور إلى جانبه الغزال الذى يمثل العنصر الأساسى فى الصيد البرى للحصول على اللحوم. صورة الذئبة التوءمين أسفل صورة ليكورجوس بين صورة الكنتاور وجانيميديس، فإنها ربما ترمز لانتصار الديونيسى الممثل فى العنب والنبيذ فى مدينة روما.

استمر الاتجاه نحو تصوير الكائنات البحرية التى رأيناها فى العصر الهدريانى - الأنطونينى وذلك فى لوحات الموزايكو التى زينت الحمامات فى مدينة اوستيا، إلا أن صور هذه الكائنات التى كانت أجمل أمثلتها فى حمامات نبتون، أصبحت أكثر جمودا وأقل أناقة، إزداد التضاد ما بين اللونين الأبيض والأسود لاستخدام اللون الأبيض بكثرة فى تفصيلات الأجسام، من أجمل الأمثلة التى تعكس الخصائص الجديدة لتصوير تلك الكائنات البحرية نجدها فى حمامات الفوروم باوستيا (صورة ٢٢٩). يلاحظ فى هذه اللوحة أن الصور وزعت فى اللوحة بدون مركز محدد وإنما فى اتجاهات مختلفة لتغطية كل لوحة الموزايكو، وربما كان هذا لاعطاء الاحساس بتنوع الأشكال وتنوع الحركة الحرة فى الحياة البحرية، ويلاحظ أيضا فى هذه اللوحة عدم التناسب ما بين صور الوحوش وما بين صور الأسماك، كذلك يلاحظ تمثيل فنار اوستيا والذى ظهر فى عدد آخر من لوحات الموزايكو فى اوستيا. لاشك أن تمثيل هذا الفنار لم يكن يستدعى وجود رسم مسبق له لأنه موجود تحت نظر الفنانين، إلا أنه يلاحظ فى هذا المجال أن الأمثلة التى ظهر فيها الفنار لم يكن متماثلا إذ تراوح عدد طوابق ما بين ثلاثة إلى خمسة طوابق، كما اختلفت فى هذه الأمثلة أشكال الأبواب والنوافذ. تمثيل الفنار بأوستيا سواء فوق التوابيت والمنحوتات والمسارج والعملة لابد وأنه كان عاملا مساعدا لكل من العالمين Lugli[١١٦] و Stuhlfauth[١١٧]. من هذه الدراسات يمكننا القول أن الفنار الذى أقامه كلاوديوس فوق جزيرة صغيرة صناعية وكان مكونا من أربعة طوابق، وفى الطوابق العليا وجدت نوافذ لاعطاء الضوء للاجزاء الداخلية من المبنى ولتخفيف الثقل على الأدوار السفلية. الأدوار الثلاثة الأولى كانت مربعة أما الدور الأخير فكان دائريا وفى هذا الدور كانت تشعل النيران.

عثر على أمثلة للفنار أيضا فوق جدران المقابر فى اوستيا وفى هذه الحالة يكون المعنى الرمزى له أن ميناء اوستيا هو ميناء الراحة والهدوء بدون آلام ويمثل نصف الرحلة إلى العالم الآخر. أيضا عثر بالمقابر على لوحات موزايكو تعكس

النشاط السكانى وخاصة بالنسبة لقياس ووزن القمح والأدوات المستخدمة لذلك وهى لوحات تعبر عن تلقائية فى سرد الخطوات التى ترتبط بالقمح مما يعكس الطابع الواقعى المميز للعصر السفيرى والنصف الأول من القرن الثالث.

أيضا من المناظر الواقعية الممثلة على الموزايكو من تلك الفترة تقديم الأضحيات من الثيران وخير مثال نجده فى لوحة الموزايكو بمبنى الأوغسطيوم بمعسكر Vigili (صورة ٢٣٠). فى هذه اللوحة المنفذة باللونين الأسود والأبيض، وإلى جانب الثيران الذين تم ذبحهم، توجد ثيران أخرى على وشك التضحية بها. المنظر منفذ بدقة بالغة سواء بالنسبة لحركة الثيران سواء بالنسبة لتوزيع العناصر المصورة كل فى مكانه المخصص، سواء أيضا بالنسبة للتفصيلات أو التصوير الجانبى لهذه الثيران مما يدل على أن منظر التضحية بالثيران مأخوذ عن نماذج سابقة، لم يكن الفنان منفذ لوحة الموزايكو هذه على نفس المقدرة الفنية عند تصويره للكاهن الذى يقوم بالتضحية أو بالنسبة للرجال المساعدين له ويبدو أن هؤلاء كانوا من ابتكار الفنان، لذلك جاءت حركة هؤلاء الأشخاص أو تفصيلات ثنيات ملابسهم تخطيطية وغير دقيقة.

أيضا من الموضوعات التى أصبحت شائعة بعد العصر الأنطونينى مشاهد المجالدة والرياضيين المأخوذة من الملاعب Palestra أو مبانى المجالدة anfiteatro، وهذه الموضوعات تتواءم مع النهضة المعمارية لانشاء الحمامات الضخمة فى اوستيا. تصوير الرياضيين فى حمامات كاركلا فى اللاترانو بروما ومناظر المجالدين فى البرج الجديد Torre Novo كل منهما منفذ فى موزايكو ملون، أما فى اوستيا فالأمثلة على تصوير المجالدين والرياضيين نجدها فى لوحات موزايكو منفذة باللونين الأبيض والأسود مثلما فى لوحة حمامات Trinacaria التى تصور ثلاث رياضيين المميزين برؤوسهم الحليقة (صورة ٢٣١) وغيرها من الأمثلة فى الحمامات الأخرى.

الموزايكو الرومانى منذ منتصف القرن الثالث وحتى نهاية القرن الرابع

بعد النشاط المعمارى الذى ارتبط بتعدد لوحات الموزايكو فى العصر السفيرى، أثرت الظروف السياسية فى النواحى الاقتصادية والاجتماعية التى انعكست على الفنون عامة ومنها فن الموزايكو منذ منتصف القرن الثالث الميلادى، إ تقلصت هذه الفنون إلى أدنى مستوى لها فى تلك الفترة العصيبة من القرن الثالث الميلادى؛ فأباطرة تلك الفترة - وهم من أصول مختلفة - لم يهتموا بتطوير المراكز المعمارية فى روما ذاتها ولا فى غيرها من المدن الأخرى سواء فى إيطاليا أو فى الولايات الرومانية، كما أن انكماش التجارة عامة لم يساعد التجار على تحقيق مكاسب تمكنهم من الإسهام فى استمرارية النشاطات الفنية ومنها فن الموزايكو.

بدلا من إقامة منشئات جديدة اضطر الرومان إلى ترميم مبانيهم التى كانت قائمة قبل ذلك وفى بعض الأحيان أضافوا إلى هذه المبانى ومنها المنازل بعض الأجزاء الجديدة مثل المحاريب.

فى أواخر القرن الثالث بدأت من جديد حركة إنشائية ارتبطت أساسا بالاستقرار السياسى منذ عصر دقلديانوس، وبالتالى أدت إلى الاستقرار التجارى، بالإضافة إلى عامل آخر تمثل فى عدم المقدرة على استمرارية المبانى القديمة لتهالكها بمرور الوقت. هذا النشاط المعمارى الجديد لم يرتبط بالمبانى العامة وإنما ارتبط أساسا بالمنازل الخاصة، فلم يعد هناك رغبة فى إقامة المزيد من المعابد للآلهة الرئيسية، إذ اكتفى الرومان بإقامة معابد للاله ميثرا، وحتى قطع الموزايكو التى زينت بها بعض هذه المعابد اتسمت هى الأخرى بالبساطة. لم تقام أيضا حمامات جديدة بل استمر استخدام الحمامات القديمة مع بعض الاضافات والتجديدات لهذه الحمامات. حقيقى أن المقار الحكومية فى المدن المختلفة تم

تجديدها وتزيينها باللوحات المرمرية وقطع الموزايكو بدءا من القرن السابع، إلا أن أكثر نشاط معمارى ارتبط بفن الموزايكو ظهر أساسا فى المنازل والفيلات.

حقيقى ان المنازل التى تنتمى للقرون الثلاثة الأول استمر الترميم بها والتجديد لها بإضافة المزيد من الحجرات أو بالتغيير فى تخطيطها، إلا أنه فى نهاية القرن الثالث وخلال الرابع فى مدينة اوستيا التجارية اقيمت بها منازل جديدة فوق أساسات المنازل القديمة ولكن باسلوب انشائى جديد هو **opus mixtum** بعمل صفوف من الأحجار والطوب المحروق بالتناوب، كانت هذه المنازل فى العادة من دور واحد وتتكون فى الغالب من فناء معمد تحيط به بقية الحجرات ومن أهمها صالة الصالون الضخمة التى يرتفع مستواها فى العادة بدرجة أو درجتين. أضيفت لهذه المنازل هياكل حوريات المياه **ninfei** ذات الشكل المعمارى الذى تتخلله المشكاوات لتزيين الفناء أو الصالة الرئيسية، كما أضيفت أحواض السباحة لهذه المنازل. استخدمت الحنيات فى الصالة الكبرى أو فى جدران الحجرات الأخرى وأصبحت لوحات الأرضيات بها قطع من المرمر الملون فى أشكال هندسية، بينما طعمت الجدران بلوحات مرمرية (صورة ٢٣٢). حقيقى أن تخطيط المنزل عاد ليكون تخطيطا هلنستيا، وأيضا عادى الزخارف لتكون متعددة الألوان ذات طابع هلنستى، إلا أنه بذوق ومظهر جديد خاص بالفن الرومانى المتأخر تمهيدا للعصر البيزنطى.

عناصر الزخرفة فى الموزايكو فى تلك الفترة :

أولاً - العناصر الهندسية :

استمر استخدام العناصر الهندسية باللونين الأبيض والأسود بنفس الأشكال السابقة خاصة تلك الأشكال التى تبرز التباين بين اللونين وكمثال على ذلك لوحة الموزايكو الموجودة بمنزل الجورجون باوستيا الذى يرجع لنهاية القرن الثالث الميلادى والذى يتوسطه فناء به حوض وأرضية كلها مزينة بموزايكو أبيض.

جميع أرضيات الحجرات والممرات الممتدة حول الفناء الأوسط مزخرفة بموزايكو باللونين الأسود والأبيض وبعناصر هندسية مختلفة: زخرفة قشر السمك الذى يأخذ شكل المثلث بحافة مستديرة مقسم طوليا بنصف أبيض ونصف أسود وذلك فى الممرين الذين يؤديان إلى الحجرات المختلفة (صورة ٢٢٣). حجرة الـ tablinum الذى يفتح عليها الفناء الأوسط أرضيتها مزخرفة بأنصاف الدوائر السوداء التى تتماس حوافها من الخارج فى كل صف والتى يتوسطها صورة الجورجون المنفذة بالطريقة التخطيطية باللون الأسود على خلفية بيضاء، بينما بعض الحجرات الأخرى أرضيتها مزخرفة بلوحة ضخمة للجورجون وحولها إطار من أنصاف الأشكال البيضاوية تعلوها لوحة أخرى مزينة بعناصر الشكل السداسى أو المربع بينما أرضية الحجرة كلها مزينة بالموزايكو الأسود، وفى حجرة أخرى الموزايكو مزخرف بعقدة سليمان وعلى حوافها أربع دروع. كل هذه العناصر الهندسية ليس بها أى تجديد وإن كانت طريقة استخدامها جديدة.

الأكثر تجديدا فى مجال الموزايكو ذى العناصر الهندسية هو استخدام لوحات الموزايكو هذه كسجادة متكاملة مثلما فى منزل Amore e Psiche الذى يرجع للقرن الرابع والممثل به البلطة المزدوجة باللون الأسود على خلفية بيضاء والمرتبة على الشكل الصليبى أو على شكل دوائر سوداء تتصل فيما بينها بخطوط رباعية الأضلاع أو أن يرسم داخل هذه الدوائر أزهار رباعية الأوراق. هذا النوع من الموزايكو يميز العصر المتأخر فى أنطاكية التى تقدم لنا العديد من هذه الأمثلة[١١٨].

الموزايكو بمنزل Dei Dioscuri الذى يرجع تقريبا لمنتصف القرن الرابع يتميز بالأشكال الهندسية ثلاثية الزوايا وبيضاء على خلفية سوداء، أو أن تتحد هذه الأشكال فى شكل رباعى مكونة ما يشبه النجمة (صورة ٢٢٤).

يلاحظ أيضا بالنسبة للأشكال النباتية فى تلك الفترة النقل والتخطيط فى أشكالها فاقدة بذلك شكلها الطبيعى والدقة والرقة فى تحديد أشكالها. من أهم الأمثلة على هذا الاتجاه موزايكو البوابة البحرية Porta Marina (صورة ٢٣٥) الاتجاه الهندسى فى تنفيذ أوراق النباتات باللون الأسود على خلفية بيضاء سوف يستمر حتى يتخذ مظهرا جديدا باستخدام عدة ألوان وليس فقط اللونين الأسود والأبيض.

الأمثلة على الموزايكو الأسود والأبيض تعتبر فى ذاتها قليلة فى تلك الفترة لو قورنت بالأمثلة الأخرى ذات الألوان المتعددة، والتى وجدت فى اوستيا فى المنازل الأكثر فخامة والخاصة بكبار التجار. فى هذه المجموعة انتشر أيضا تكسية الجدران بلوحات مرمرية متعددة الألوان crustrae، كما تم استخدام الشرائح المرمرية ذات الألوان المتعددة المنفذة بطريقة sectile منذ نهاية القرن الثالث وخلال الرابع فى لوحات الموزايكو مما يعكس التغير فى الذوق العام، وهذا الاتجاه يدخل فى إطار الاتجاهات الفنية للموزايكو فى العصر المتأخر.

استحب الفنانون أيضا فى الموزايكو ذى العناصر الهندسية ادخال تعدد الألوان حتى وإن كان محدودا. هذه الرؤية الجديدة يمكن أن نراها فى لوحات الموزايكو بمبنى الأوغسطيين Degli Agustali (صورة ٢٣٦) الذى يرجع لأوائل القرن الرابع. فى احدى لوحات هذا المنزل استخدمت الجديلة - وهو العنصر الزخرفى المفضل فى هذا الوقت - كوسيلة لتقسيم اللوحة إلى عدة لوحات مربعة، وستصبح هذه الجديلة من العناصر التكوينية الشائعة فى القرن الرابع، بأن تستخدم لتكوين الأشكال الثمانية أو السداسية الأضلاع كما فى منزل Dioscuri، أو لتكوين الأشكال الدائرية أو البيضاوية (صورة ٢٣٧) كما فى لوحة شهور السنة بفيلا Sulurbana باوستيا التى تعكس الرغبة فى زخرفة ثرية وظاهرة. أيضا فى حالة

استخدام الجدائل لتقسيم لوحة الموزايكو إلى مربعات كانوا يستخدمون خطين أو أكثر بلون أسود لتأكيد عنصر الجديلة، كما استخدمت هذه الخطوط السوداء لتحديد الأشكال السداسية كما فى (صورة ٢٣٨)، ويمكن فى هذا المثال ملاحظة استخدام أشكال المعين المقسم من الداخل بالشكل الصليبى وذلك لملء الفراغات داخل الأشكال السداسية التى تتصل فيما بينما بالخطوط.

فى الموزايكو الموجود بالمقر الامبراطورى بأوستيا (صورة ٢٣٩) يلاحظ فيها شكل الدوائر المتقاطعة والنجمة الرباعية الناشة من هذا التقاطع، كما يلاحظ أن بداخل هذه النجمة شكل الصليب المعقوف، وكل اللوحة منفذة باللون الأبيض والأسود فيما عدا اللوحة الرئيسية الصغيرة فى الوسط التى نفذت بالألوان. من نفس هذا المبنى توجد لوحة أخرى تظهر تنوعا فريدا فى العناصر الزخرفية الموجودة داخل اللوحات الصغرى المقسمة إليها لوحة الموزايكو عن طريق الجديلة (صورة ٢٤١) بعضها مزين بعقدة سليمان التى تتناوب مع أشكال الزهرة رباعية الأوراق أو الدوائر وداخلها الصليب المعقوف أو أوانى الـ **Kratere**، وهذا العنصر الزخرفى الأخير استخدم أحيانا كعنصر للوحة الرئيسية الـ **emblema** مثلما فى صورة ٢٢٥. هذا الذوق المتنامى نحو زخارف واسعة ومتعددة الألوان أدت بالفنانين إلى ترك العناصر الهندسية والنباتية الرقيقة التى كانت تستخدم فى ملء فراغ اللوحات فى القرن التالى، غير أنه استمر استخدام العناصر الزخرفية الأكبر حجما مثل عقدة سليمان والصليب المعقوف وفروع النباتات وهذه العناصر زادت فى الحجم، فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه عناصر جديدة لها طبيعة مختلفة مثل الـ **Kantharos** والـ **Cratere** وسلال الفاكهة والزهور، وهى عناصر سادت أيضا فى التصوير.

عودة تعدد الألوان فى الموزايكو أضافت أشكال جديدة للأزهار باستخدام التدرج فى الألوان كما فى موزايكو القصر الامبراطورى بأوستيا (صورة ٢٤٢). فى

لوحة الموزايكو هذه حددت خمس لوحات أكبرها الوسطى التى شكلت اللوحة الرئيسية emblema. كل اللوحات محددة بواسطة الجدائل الثلاثية الشرائط، أما اللوحة الوسطى فإنها بالإضافة للجديلة يحيط بها عدة أطر بعضها هندسى والبعض الآخر نباتى. مصور باللوحة الرئيسية سلة نصف بيضاوية مليئة بالأزهار والفواكه تقف على أرضية بها عشب. السلة لها يد رأسية، ويقف على يسارها طاووس وعلى يمينها طائر أصفر ربما كان فرخ الطاووس. اللوحات الأربع الأخرى مصور بها نباتات بأشكال مختلفة، بينما صور فى المسافات بين هذه اللوحات أوراق نبات العنب. أطباق الفاكهة وأوانى الـ Cratere بالإضافة إلى الأزهار والطيور نجدها فى لوحة موزايكو بمنزل Dei Dioscuri ذات emblema مصورة (صورة ٢٤٣) حيث استخدم لهذه اللوحة الفسيفساء التى تتراوح أضلاعها ما بين ١,٥٠ إلى ٢ سم ونفذت بطريقة الـ tessellatum بألوان متعددة.

هذه العناصر الفنية المختلفة ذات الألوان المتباينة أصبحت من مميزات موزايكو القرن الرابع فى إيطاليا[١١٩] وانتشرت فى سوريا وفلسطين واليونان وأفريقيا، كما استخدمت أيضا فى الموزايكو المسيحى[١٢٠].

لوحات الموزايكو المتعددة الألوان بالإضافة إلى التقسيمات الهندسية ذات التشكيلات المبتكرة، بالإضافة إلى وجود الـ emblema فى وسط اللوحة وتصوير العناصر النباتية التى تسودها العناصر المصورة لا يمكن أن نقارنها بالرؤية الهلنستية، نظرا لاستخدام الموزايكو المرمرى opus sectile داخل هذه اللوحات وادخال عناصر جديدة مثل عقدة سليمان والأقراص الضخمة والشرائط المسننة والأشكال الرباعية الحواف وكلها عناصر غيرت من التأثير التصويرى والمبدأ التكوينى للموزايكو الهلنستى الملون، لذلك فقد ابتعدت لوحات الموزايكو الرومانى عن الحس الطبيعى الذى كانت تنفذ به العناصر النباتية فى العصر الهلنستى، لكى

تساهم فى تعددية وضخامة الشرائط الفواصل بين الوحدات الزخرفية فى رؤية جديدة تماما سواء كانت هذه الشرائط على شكل جدائل أو جيرلندات تشكيلية، سواء كانت هذه الشرائط مسننة، الاحساس التكوينى الجديد للوحة ككل يظهر أيضا فى التشكيلات الهندسية الجديدة وفى الزهور التشكيلية وفى الصليب المعقوف وعناصر زخرفية أخرى صغيرة استخدمت لكى تكتمل زخرفة اللوحات نوعية السجاد. أيضا من معالم الموزايكو فى القرن الرابع استخدام قطع فسيفساء مربعة تتراوح أضلاعها ما بين ٤ - ٦سم. هذه القطع لم تكن أضلاعها مستوية تماما مما يضفى على اللوحات الطابع التجارى. هذه النوعية من الموزايكو استخدم فى العادة لتبليط الأجزاء الثانوية فى المنزل مثل مدخل المنزل أو الأفنية أو الممرات وفى العادة استخدم لها اللونين الأبيض والأسود، إلا أنه منذ منتصف القرن الرابع استخدم بدلا من هذين اللونين قطع مرمرية متعددة الألوان بنفس هذه المقاسات الضخمة مما أعطى الإيحاء بوجود بقع متعددة فى اللوحات.

أيضا أعيد فى القرن الرابع استخدام الشكل الذى كان سائدا فى القرن الثالث وهو عنصر المراوح المتداخلة الذى كان يظهر التباين باستخدام اللونين الأسود والأبيض. استخدمت أيضا فى القرن الرابع ألوان أخرى فى هذا الشكل إلا أنها محدودة فى العدد مثل لوحة الموزايكو عند مدخل منزل Protiro بأوستيا حيث استخدمت لتشكيل هذه المراوح ألوان الأبيض والرمادى والأصفر والأحمر بقطع فسيفساء أضلاعها ٢,٥ سم (صورة ٢٤٤).

استخدام قطع الفسيفساء الضخمة المتعددة الألوان بدون أشكال خاصة والاعتماد فقط على تأثيرها اللونى نجده فى حمامات الفيلسوف فى أوستيا (صورة ٢٤٥) حيث اعتمد الفنان على التأثير اللونى للمربعات الخضراء المحاطة بالشرائط المرمرية البيضاء. الطريقة الجديدة والخاصة باستخدام قطع

فسيفساء ضخمة فى القرن الرابع تتقارب فى واقع الأمر مع الترصيع المرمرى والتكوين الهندسى المرمرى، وتتباعد بذلك عن المفهوم التكوينى والزخرفى لفن الموزايكو السابق.

العناصر التصويرية :

يلاحظ فى الموزايكو ذى العناصر التصويرية سواء كانت بشرية أو حيوانية أنه مثل لوحات الموزايكو الهندسية تم تنفيذ اللوحات فيها باستخدام الأحجار المحلية أو بعض المرمر، إلا أن الزجاج كان من النادر استخدامه.

المشهد المصور كان يمتد أحيانا بمساحة لوحة الموزايكو طبقا للمعايير الفنية المتوارثة، إلا أنه فى الكثير من الأحيان مثلت المشاهد المصورة فى لوحات صغيرة سواء فى الوسط أو فى الأطراف. من أكثر المشاهد المصورة انتشارا مشهد الأطفال الأسطورية Amorini أو الديسكورى Dioscuri أو تصوير تجسيد الشهور.

كمثال على النوعية الأولى اللوحة المصورة بمنزل Dei Dioscuri التى تبلغ مساحتها ١٠ × ١٠,٥ مترا (صورة ٢٤٦). اللوحة الرئيسية محاطة بأربعة أطر اثنان منهما شرائط خالية من الزخارف والإطار الثالث على شكل الجديلة والرابع على شكل الميانـدر المزدوج. يتوسط المشهد فينوس تجلس على قوقعة يحملها اثنان من التريتون وموكب من حوريات الماء neredi تجلسن على حيوانات خرافية تتوجه إلى الأركان الأربعة للوحة ويقود هذا الموكب. التريتون المصور أسفل فينوس البحرية. تعكس هذه اللوحة الاتجاه الهندسى فى تنفيذ تفصيلات هذه الصور مثلما فى تنفيذ عرى حوريات الماء حيث استخدمت نصف دائرتين لتحديد البطن، وثنيتين أفقيتين لتحديد دهون البطن، كذلك استخدمت دائرتان لتحديد الثدى، أما الخطوط المتوازية من الأصفر والأحمر فكانت لاظهار خصلات

الشعر الأشقر المنسدل بطريقة تخطيطية للالهة فينوس لكى تتجمع هذه الخصلات فى أيدى الالهة فوق القوقعة.

أيضا يلاحظ وجود خطوط متموجة لفصل الشخصيات البحرية الطافية فوق الماء، أما الكائنات المغمورة تحت سطح البحر مثل الدلفين وبعض الحيوانات البحرية فكلها نفذت باللون الرمادى المائل للزرقة، وصورت المياه على هيئة خطوط متقاطعة أفقيا ورأسيا بشكل ثقيل. تعتبر المشاهد المصورة على اللوحة كلها من الأمثلة القايلة بالمقارنة بالنوعية الثانية التى تنحصر فيها المشاهد المصورة فى لوحة رئيسية فى الوسط أو لوحات جانبية، وكمثال على النوعية الثانية لوحة مصور عليها الأطفال الأسطورية (صورة ٢٣٩ وصورة ٢٤٧) التى تبلغ مساحتها ٧ × ٢,٥ مترا والموجودة بالمنزل الأوغسطى بأوستيا. الـ **emblema** مصورة داخل اللوحة الكبيرة المزخرفة بالعناصر الهندسية والتى سبق الإشارة إلى عناصرها فى صورة ٢٣٩، هذه اللوحة الصغيرة التى تتوسط لوحة الموزايكو السجادة تصور طفلين أسطوريين وعلى كتفيهما شال صغير ويحملان إكليل من الأوراق النباتية والأزهار يتوسطها حلقة. شعر الطفلين نفذ باللون الأصفر والجسم باللون الوردى بينما حدود الجسم باللون الأحمر القاتم واللوحة كلها منفذة بطريقة الـ **vermiculatum**.

مثال آخر على هذا الاتجاه نجده فى لوحة تجسيد الشهور التى عثر عليها فى فيلا **Suburbana** بأوستيا والتى سبق الإشارة إليها فى صورة ٢٣٧، فبالرغم من أن اللوحة تبلغ مساحتها ٤ × ٧ مترا إلا أن اللوحة التصويرية لم تتعد ١,٢٠ × ١,٢٠ مترا نفذت بالفسيفساء المتعددة الألوان. لم يتبق من صور تجسيد الشهور فى هذه اللوحة إلا اثنتين صورتا على شكل الـ **emblema** ضمن الزخارف النباتية الأخرى. تجسيد شهر مارس تصور راعى من الأمام يتقدم بخفة نحو اليمين. رأس الراعى

وساقه اليمنى مفقودتان من اللوحة، الجسم نفذ بقطع الفسيفساء الوردية اللون مع التظليل بالأصفر والأبيض وحدود الجسم باللون الأحمر. يلبس الراعى جلد خروف ويمسك بيده اليسرى المتدلاه بجانبه اناء للبن. مصور إلى جانبه الأيسر عمود يقف عليه طائر، بينما مصور أسفل العمود خروف صغير محددة الأرض من أسفله. لوحة شهر إبريل مفقودة فى معظمها ولم يتبق منها إلا الجزء الأيمن الذى يصور قاعدة حافتها مربعة ومزينة بشرائط تتدلى فوق الواجهة، أما اللوحات الأخرى فتصور احداها الجذع العلوى لسيدة لا يعرف معناها، أو أن تصور فى هذه اللوحات فواكه قد تشير إلى الشهور التى تظهر فيها هذه الفواكه، أو أن تصور طيور فوق الأغصان ومعناها أيضا غير واضح، إلا أنه يمكن القول أن بعض هذه العناصر استخدمت لملء الفراغات الناشئة عن دوران الجديلة، وعدم تدرج الألوان بل تقابلها يعكس الاتجاه الفنى للقرن الرابع خاصة أن هذه العناصر نفذت بطريقة تخطيطية والتى رأيناها فى الأمثلة السابقة.

من هذا المنطلق فإن الرؤية الشاملة لموزايكو القرن الرابع من خلال أمثلة الموزايكو بأوستيا خاصة بالنسبة للوحات الموزايكو المتعددة الألوان يتقارب مع الموزايكو المنفذ بطريقة opus sectile، وبالتالى فإنه يشوه التراث الهلنستى للموزايكو الذى نجح فى المساواة بين الموزايكو والتصوير من حيث التأثيرات اللونية مع اكتساب الموزايكو طول المدة بطبيعة الحال لطبيعته المقاومة للظروف البيئية.

أمثلة على استخدام الـ Sectile :

خارج أوستيا وفى مدينة روما استخدمت طريقة الـ sectile فى تصوير مناظر الحيوانات الضارية وهى تلتهم حيوانات أخرى أو تصوير مناظر صيد هذه الحيوانات. من أجمل الأمثلة على هذا الاتجاه يوجد فى اللوحات المرمرية ببازيلكا

Giuno Basso التى لم يتبق منها إلا بعض الرسومات من عصر النهضة وبعض اللوحات الموجودة فوق الجدران وكلها منفذة بالـ opus sectile وبعضها تحمل زخارف هندسية والبعض الآخر زخارف مصورة منها الأسطورية التى تصور الـ ninfe أو اللوحة التى تصور القنصل Giuno Basso فوق عربته أو منظر النمر الذى يهاجم ثورا صغيرا أو منظر الفهد الذى يفترس جديا.

اللوحة المرمرية (صورة ٢٢٨) تصور القنصل فوق عربة عسكرية يجرها جوادان مصوران كل منهما فى اتجاه مغاير وذلك لابراز العربة العسكرية وفوقها القنصل. فى خلفية القنصل مصور فى كل جانب فارسان كل منهما يتوجه نحو حافة اللوحة. فى اللوحتين اللتين تصوران النمر مهاجما للثور (صورة ٥٠) أو اللوحة التى تصور الفهد المفترس للجدى (صورة ٥١) استخدمت الشرائح المرمرية متباينة الألوان بدون تدرج بين هذه الألوان مما يعكس تغير النظرة فى تحقيق عمق المنظور عن طريق فصل الألوان بعضها عن البعض الآخر وليس تدرجها مما أعطى لهذه الصور طابعا هندسيا، كما أنه فى لوحة القنصل وبالإضافة لفصل الألوان بعضها عن البعض الآخر اتسمت الوجوه بالجمود وعدم ظهور أية انفعالات.

يمكن القول بالنسبة لاستخدام المرمر أنه خلال القرن الرابع الذى شهد آخر نشاط فنى فى اوستيا وإيطاليا عامة بعد الاتجاه نحو الشرق، أن المرمر استخدم للأرضيات والجدران من أنواع مختلفة ومنها الجرانيت والبروفير. بالنسبة للأرضيات استخدمت قطع رخامية مربعة مقسمة إلى قسمين أو ثلاث (مثلثة) لكى تحيط بقواعدها أضلاع اللوحة الرئيسية، أو أن يستخدموا الرخام فى عمل اللوحة الرئيسية وبداخلها شكل قرص يحيط به عدة شرائح رخامية من ألوان أخرى، أو أن يشكلوا من الرخام أشكال نباتية وعقدة سليمان وذلك فى أرضيات الحجرات الرئيسية مثل الصالون أو القاعات الرئيسية فى المبانى العامة كما فى المقر

الإمبراطورى بأوستيا. استخدم الرخام أيضا لتطعيم الأجزاء السفلى من الجدران والمحاريب وذلك باستخدام أكثر من نوعين للرخام على أن تكون هذه اللوحات تبادلية بين نوعين مختلفين من الرخام. هذه اللوحات الرخامية للأجزاء السفلى من الجدران استبدلت أحيانا باستخدام التصوير لتقليد اللوحات الرخامية المتعددة الألوان.

فى اوستيا فى حمام الفوروم استبدلت احدى لوحات الموزايكو المنفذة باللونين الأسود والأبيض من القرن الثالث بلوحة أخرى من البلاط المرمرى (صورة ٢٥١) وطليت الجدران بتقليد لوحات ضخمة متعددة الألوان مقسمه هندسيا إلى مربعات، بينما استخدمت شرائح الرخام الحقيقى لفصل هذه اللوحات المصورة.

التبليط بواسطة قطع صغيرة مرمرية وجدران مطعمة بلوحات مرمرية توجد فى صالون Amore e Psiche فى اوستيا (صورة ٢٥٢) والتى يلاحظ فى أرضيتها الأشكال الهندسية فى شكل دوائر كبيرة داخلها زهرة رباعية الأوراق وأقراص أخرى بعضها بيضاء والبعض الآخر سوداء، بينما الجدران كلها مكسوة بلوحات مرمرية بينها فواصل باللون القاتم.

من الأمثلة الثرية على استخدام الرخام فى الأرضيات والجدران المثال الموجود بمنزل الـ Ninfeo بأوستيا (صور ٢٥٣ة). اللوحة مزينة بأزهار ضخمة وشكل عقدة سليمان مع تطعيم الجدران بلوحات مرمرية. أيضا من الشائع فى هذه الفترة استخدام لوحات صغيرة مرمرية متعددة الألوان كلوحات تتوسط لوحات موزايكو أبيض وأسود بحيث تصبح هذه اللوحة المرمرية هى الـ emblema فى الموزايكو الهلنستى. معنى ذلك أنه فى العصر الرومانى المتأخر كان الاهتمام يوجه نحو تأثير الألوان وليس تأثير اللوحة المصورة، وهذه التعددية اللونية لم تكن تنفذ عن طريق قطع الفسيفساء ولكن عن طريق الشرائح المرمرية.

يمكن القول أن مجموعة الموزايكو الملون والتطعيم المرمرى للجدران، بالإضافة للتجديد المطلق للأشكال الهندسية والأسلوب الفنى فى تصوير الشخصيات والحيوانات بطريقة تخطيطية هندسية وبأسلوب التسطيح كانت من أهم المميزات الفنية للقرن الرابع، إلا أنها لم تكن المميزات المطلقة الوحيدة فى ذلك القرن، فبالإضافة إلى شيوع استخدام الموزايكو المرمرى sectile، شاعت أيضا ولو بشكل محدود وفى أماكن محدودة موضوعات أخرى لتصوير موضوعات الصيد البرية وأعمال الفلاحة والمصارعات ومناظر مأخوذة من السيرك، وهذه الموضوعات لم تقتصر فقط على الموزايكو ولكن شملت أيضا مجال التصوير، ومما لاشك فيه أن كل هذه الموضوعات تعتمد على التراث الهلينستى، وهى تمثل أزهى وآخر مظاهر الموزايكو فى أواخر العصر الرومانى، بالرغم من استمرار نوعية هذه الموضوعات فى القصور الملكية فى بيزنطة أى فى أوائل العصر البيزنطى.

من أحسن الأمثلة على هذه الموضوعات تلك المجموعة الضخمة من لوحات الموزايكو الموجودة بقاعات وأفنية فيلا Armerina بصقلية التى تعكس تخطيط القصور الإمبراطورية ويبدو أنها كانت مقر أحد الحكام الأربعة فى الريف.

التراث الهلينستى السائد فى نوعية قطع الموزايكو هذه التى ترجع إلى الفترة ما بين نهاية القرن الثالث وبداية الرابع الميلادى يوضح أن التراث الهلينستى فى مجال الموزايكو الرومانى ظل موجودا طوال العصر الإمبراطورى، حتى وإن قل تأثيره فى بعض الفترات الزمنية من هذا العصر، إلا أنه سرعان ما يعود للسيطرة مرة أخرى على الموضوعات المصورة، وذلك للتقنية العالية والجمال الذى ارتبط بهذا التراث الهلينستى.

غطت قطع الموزايكو كل أرضيات الحجرات والقاعات الضخمة في هذه الفيلا، ويبدو أن فناني هذه اللوحات ربما كانوا من الفنانين الافريقيين من شمال أفريقيا. لقد حرص هؤلاء الفنانون على اختيار عناصر اللوحات بما يتواءم مع مساحة الحجرات المختلفة والممرات، فالحجرات التي تتسم بالمساحات الضخمة خصص لها عناصر زخرفية تحد من طول المساحة المفروض تغطيتها بقطع الموزايكو هذه. ولتحقيق هذا استخدم الفنانون العناصر الهندسية والنباتية ووزعوها على طول وعرض قطعة الموزايكو حتى تبدو هذه القطع كما لو كانت سجادة تغطي الأرضية، أو أن يصوروا قطع الموزايكو بميداليات تتوسطها رؤوس حيوانات أو جذوع أشخاص داخل عناصر نباتية أو فروع نباتات متشابكة. اللوحات المصورة لموضوعات سواء كانت هذه الموضوعات أسطورية أو رعوية أو حقيقية انحصرت فقط في اللوحات الرئيسية في الوسط emblema أو في لوحة كبيرة محاطة بعناصر هندسية، ويلاحظ أن هذه اللوحات المصورة كانت مخصصة لتزيين أرضيات الاكسيدرا والمحاريب. من هذه الموضوعات الأسطورية مشاهد لأريون، أورفيوس، أو لإيروس وبان، أو ليكورجوس مع امبروسيا، أو متاعب هرقل، أو تجسيد أفريقيا (صورة ٢٥٤) الموضوعة على المنطقة الهلالية لاحدى الحجرات ذات السقوف القبوية والمنفذة بطريقة الـ Vermiculatum: أفريقيا هنا مجسدة على شكل امرأة تجلس على كرسي وتمسك بيدها اليمنى شجرة مورقة وبيدها اليسرى ناب فيل. على جانب تجسيد أفريقيا من الجهة اليمنى فيل ومن الجهة اليسرى فهد. في خلفية المنظر صخور ومجموعة من الطيور. اللوحة محاطة بإطار هندسي، والمنظر كله ممثل على خلفية بيضاء. من الموضوعات الأسطورية المصورة منظر هزيمة العمالة الممثلة على منطقة هلالية أخرى (صورة ٢٥٥). العمالقة الخمسة موزعون على مساحة هذه المنطقة وكل من هؤلاء العمالقة يعبر عن الهزيمة بأسلوب مختلف. أيضا هذه اللوحة منفذة بطريقة الـ Vermiculatum. عند

الرغبة فى تزيين أرضيات واسعة المساحة يصور الفنانون مناظر ترتبط بالسيرك لأن مثل هذه الموضوعات تتيح الاستعانة بعدد كبير من الأشخاص وهم يؤدون الأعمال المختلفة فى السيرك، بالإضافة لصور الحيوانات المختلفة وهى تخضع لتدريب المدربين، وخير مثال على هذه النوعية من أعمال السيرك هى لوحة كبيرة محاطة بإطار هندسى (صورة ٢٥٦) وعلى خلفية بيضاء ممثل فى مستويين، الأول منها يمثل رجلا يدفع بعربة مزودة بعجلتين كبيرتين يسبقه رجل يسوق ثورين كبيرين يشدهما شاب صغير. فى المستوى الثانى ممثل فارس يحمل درعا، بينما يوجد شخصان آخران يحمل كل منهما درعا كبيرا للتدريب على المبارزة وحولهما حيوانات وفى الخلفية تبدو مجموعة من الأشجار والتلال. يلاحظ فى أشكال الأشخاص وبالرغم من التأثير الهلينستى الواضح فى أسلوب التنفيذ وأيضا فى الموضوع، إلا أن الملابس وطريقة تسريحة الشعر تعكس مميزات فن البورترية فى عصر الحكام الأربعة أى فى أوائل القرن الرابع الميلادى. أيضا من الموضوعات المستخدمة فى تصوير لوحات هذه الفيلا تصوير المصارعات وهى رومانية الأصل إلا أنها فى هذه اللوحات اكتسبت عنفا ملحوظا فى بعض لوحات هذه الفيلا. من أجمل الموضوعات المصورة فوق لوحات الموزايكو بهذه الفيلا منظر صيد الحيوانات الضارية واقتناصها فى أسلوب سردى يبدأ بالاستعداد للرحلة وانتهاءا بقنص هذه الحيوانات. (صورة ٢٥٧). تمثل الاستعداد لرحلة الصيد بتصوير قارب كبير فى المياه فى مقدمة الصورة وداخله ثلاث رجال، بينما فى الخلفية مصور المناظر البيئية المرتبطة بالصيد مثل التلال والحيوانات الضارية. حقيقى أن موضوع الصيد من الموضوعات الشائعة فى الفن الهلينستى، إلا أن هذا الموضوع اكتسب واقعية فى الموزايكو الرومانى كما اكتسبت الخلفيات تنوعا لم يشهده الموزايكو الهلينستى. فى لوحة أخرى بالفيلا مرتبطة بموضوع الصيد والقنص نجدها فى لوحة أخرى تعكس الأسلوب السردى المرتبط بالفن الرومانى (صورة

٢٥٨). فى هذه اللوحة الضخمة والمقسمة إلى عدة مستويات يفصل بين كل منها خطوط تمثل الأرض بالنسبة للموضوع التالى وهى منفذة بطريقة الـ Vermiculatum. اللوحة محاطة من الخارج بعدة إطارات من عناصر هندسية متنوعة. نفس هذه النوعية من الموضوعات بنفس هذا التقسيم انتشرت كثيرا فى قطع الموزايكو بشمال أفريقيا وبعض الولايات الشرقية مثل سوريا وفلسطين.

بعض قطع الموزايكو بفيلا أرمرينا تعكس موضوعات مأخوذة من الحياة اليومية وتتسم بحيوية كبيرة مثل قطع الموزايكو فوق أرضيات الحمامات الضخمة بهذه الفيلا. بعض هذه اللوحات تصور عمليات التدليك (المساج)، وبعضها الآخر يصور مزاولة الألعاب الرياضية، ومن أجمل هذه اللوحات لوحة تمثل فتيات يزاولن الألعاب الرياضية (صورة ٢٥٩). اللوحة محاطة من الخارج بإطار هندسى، أما من الداخل فإن اللوحة مقسمة كلها إلى عدة أقسام يفصل بين كل منها شريط عريض يمثل الأرضية بالنسبة للوحة التالية وتظهر مجموعة من الشابات وهن يلبسن برداء شبيه لشكل المايوه البكينى فى عصرنا الحالى ويقمن بألعاب مختلفة منها لعبة الكرة أو الجرى بطريقة تتشابه جدا مع الصور فى وقتنا الحالى.

بالنسبة لقطع الموزايكو فى الصالات المستديرة أو الثمانية الأضلاع كانت قطع الموزايكو تقسم بخطوط تشبه أشعة الشمس الممثلة فى اللوحة الوسطى. اللوحات الناشئة من هذه الخطوط مزينة بصور لتجسيد الفصول الثلاث، وأيضا تجسيد الشهور الاثنى عشر، بالإضافة لصور ربات الموسيقى Musae. فى اللوحات المصورة بعناصر نباتية تصور هذه العناصر داخل ميداليات كبيرة بإطارات هندسية، وأحيانا كانت تصور داخل هذه الميدليات حيوانات مختلفة. (صورة ٢٦٠) ويلاحظ فى قطعة الموزايكو هذه تقسيم الأرضية بواسطة شرائط عريضة هندسية لعنصر الجديلة التى تحول المساحة إلى مربعات بداخلها ميداليات محاطة

بدورها بإطارات هندسية من عنصر الجديلة وفى وسط الميدالية مصور رؤوس الحيوانات المختلفة والزراف. أيضا من الموضوعات المصورة داخل لوحات صغيرة صور للحكماء السبعة أو أعمال السيرك أو أيضا ربات الفنون التسع.

أحيانا تتضمن لوحات الموزايكو بهذه الفيلا عدة موضوعات يفصل بينها خطوط عريضة مثل اللوحة إلى تمثل مناظر للصيد وأعمال الزراعة ومناظر من الحياة اليومية ومنظر من السيرك كلها منفذة بطريقة الـ Vermiculatum (صورة ٢٦١).

هذه الفيلا الضخمة التى قدمت لنا أكبر مجموعة موزايكو فى العالم شهدت ببقاء التراث الهلينستى بلغة جديدة فنية رومانية جديدة وتشهد على روعة فن الموزايكو وتعطى صورة كاملة عن هذا الفن الذى سيحظى بأهمية مطلقة لتزيين الكنائس فى العصر البيزنطى بعد أن فقد كل من التصوير والستكو أهميتهما فى العصر الرومانى المتأخر.



الهوامـــــش

١- لمعرفة المزيـد عـن خصـائص فـن التصويـر علـى الأوانـى الفخاريـة اليونانيـة ارجع إلى:

R. M. Cook, Greek Painted Pottery, 1960; P. E. Arias, M. Hirmer, Mille anni di Ceramica greca 1960; V. R. Desborough d'Arcy, Protogeometric Pottery 1952; H. G. G. Payne, Necrocorinthia, 1931.

٢- لمعرفة المزيد عن Polignoio ارجع إلى:

E. Lowy, Polygnot, 1929; A. Rumpf, Malerei und Zeichnung, 1953, pp. 91 ss.

٣- وهو فنان من ساموس رسم المشاهد المسرحية لأيسخيلوس فى الفترة ما بيـن (٤٦٨ - ٤٥٦ ق.م.). فـى عـام ٤٢٠ ق.م. يقـال أن Alcibiade اضطـره لزخرفـة جـدران منزلـه بمنـاظر خلويـة. كتـب Agthrchos كتابـا عـن المشـاهد المسرحية التى قام بتصويرها مما دفع كل من Anassagora و Democrito على الكتابة عن المنظور. يعتبر أول فنان صور الخلفيات الخلوية على مساحة ضخمة. لمعرفة المزيد ارجع إلى:

A. de Capotani, La grande Pittura Greca (1945) pp. 41 ff.; P. M. Schuhl, Platon et l'arte de son temps (1933).

٤- اصل هذا الفنان مـن مدينـة افسيسوس ثـم انتقـل للعيـش فـى مدينـة أثينـة - اكتسبت لوحاته شهرة فائقة خاصة التى استمدت موضوعاتها مـن الأساطير: اشتهر برونق خطوطه فى التصوير وبقدرته على اظهار التعبيـرات النفسـية. يعتقد بلينيوس انه يرجع الى ٣٩٧، إلا أن المصادر الكلاسيكية تذكـر أنـه رسـم

منحوتات درع أثينا برو ماخوس فى ٤٥٠ ق.م. لمعرفة المزيد عنه ارجع إلى:

A. Rumpf, Malerei und Zeichnung, 1953, pp. 111-20.

٥ - الفنان ابولودورو من أثينة اشتهر فى عام ٤٣٠ ق.م. تذكر المصادر الكلاسيكية أن الفنان Zeusi دخل إلى مجد التصوير عن طريق البوابة التى فتحها Apollodoro.
طريقة التظليل التى ابتكرها ابولودورو لم تستخدم فى التصوير على الأوانى الفخارية قبل ٤٢٥ - ٤٠٠ ق.م. بالرغم من شهرته الفائقة إلا أن المصادر الكلاسيكية لا تذكر له إلا لوحتين. لمعرفة المزيد ارجع إلى:

A. Rumpf, op. cit., pp. 120 ff.

٦ - هو فنان من هيرا قليا فى لوكانيا. بلينيوس يؤرخ لأعماله فى ٣٩٧ ق.م.، بينما يشير كوينتليانوس إلى أنه يرجع للحروب فى البليبونير - يشير افلاطون فى الـ Protagora أنه فى عام ٤٢٠ ق.م. قدم Zeusi إلى أثينة. تشير المصادر الكلاسيكية إلى بعض لوحاته الشهيرة مثل لوحة ايروس المتوج بتاج من الزهور ولوحة Alcamena فى مدينة Agrigento. تذكر المصادر أن هذا الفنان دخل من البوابة التى فتحها ابولودورو وسرق فنه. يمتدح لوكيانوس لوحته الشهيرة عن عائلة الكنتاوروس وخاصة لقدرة الفنان على التدرج بألوانه من القسم الحيوانى إلى القسم البشرى من الكنتاوروس، كما نوهت تلك المصادر بلوحته الشهيرة بعنقود العنب. لمعرفة المزيد ارجع إلى:

E. Pfuhl, Malerei und zeichnunge der Griechen I - III; Rumph, op. cit., p. 26

٧ - الفنان Apelle فنان من Colofone ثم عمل فى افسيسوس (أحيانا يقال أنه من كوس لشهرته فى عمل لوحات افروديت من كوس). بلينيوس يؤرخه فى

٣٢٢ ق.م. (اعتمادا على الاسكندر). قام بعمل الصورة الشخصية لفيليب أبو الاسكندر الأكبر ولحاشية هذا الملك. من أشهر أعماله تصوير أفروديت وهى خارجة من البحر وتعصر شعرها لتجفيفه، والصور الشخصية للاسكندر، بالإضافة إلى مشهد تقدمة القرابين فى كوس. كتب كتابا عن التصوير. ارجع إلى: Pful, op. cit., pp. 801; A. Rumpf, op. cit., 1953.

٨ - لمعرفة المزيد عن المقبرة الثالثة من مقابر مصطفى باشان ارجع إلى:

A. Adriani, Repertorio d'Arte dell'Egitte Greco - Romano, serie C, p. 133 ff., tav. 54 fig. 191 - 192; 54, fig. 194; tav. 55, 196; 56, 199; tav. 57, 203; 59, 208; 72, 240.

٩ - ارجع إلى:

G. Becatti, Le grandi epoche dell'Arte, Firenze 1965, pp. 234 ff.

١٠ - ارجع إلى:

Nancy & Andrew Ramage, Roman Art, third edition, London 2000, p. 45.

١١ - ارجع إلى:

A. Frova, L'Arte di Roma e del mondo romano, Torino 1961, pp. 371 ff.

١٢ - ارجع إلى: N. & A. Ramage, op. cit., p. 81, fig. 2.41.

يعتقد الزوجان رامج أن هذا المنظر يصور القائد فابيوس الذى كان قائدا هاما فى الحرب السمنية فى أواخر القرن الرابع ق.م. وأن إما فابيوس أو فانيو قد شارك فى هذه الحرب، كما يفسران هذا التلاقى بين الرئيسين أنه تم بعد عقد الهدنة. لا يبدو هذا التفسير منطقيا نظرا لأن اسم فابيوس المكتوب فى

هذه اللوحة لم يقتصر على قائد الحرب السمنية، كما أن التأريخ المقترح لهذه الجدارية وهو القرن الرابع ق.م. على حسب زعمهما يتعارض مع شكل الملابس والأسلحة المصورة فى هذا المنظر، ارجع إلى:

A. Frova, op. cit., p. 373, fig. 349.

١٣ ارجع إلى: **A. Frova, op. cit., p. 374, fig. 350.**

١٤ - فى فيلا فارنزينا بضواحى روما التى بنيت فى ١٥ ق.م. صور فوق جدران حجرة الـ Triclinium بهذه الفيلا افريز طويل يصور مناظر مختلفة لسير العدالة فى المحاكم، وبلغ طول هذا الإفريز ما يقرب من عشرين مترا، ونظرا لان هذه الفيلا صورت جدرانها بما يعرف باسم الأسلوب الثالث لبومبى والمتميز بتصوير مناظر مأخوذة من الواقع وإن كانت بشخصيات رمزية وغير حقيقية كما سيأتى تفصيليا عند دراسة هذا الأسلوب. كل منظر من مناظر سير العدالة مقسم إلى قسمين أحدهما لتصوير الحدث الذى أدى للخصومة عن طريق لوحة مصورة أو عن طريق تمثيل المتخاصمين للحدث ذاته، والقسم الآخر من اللوحة لإصدار الحكم فى تلك الخصومة. لمعرفة المزيد ارجع إلى:

H. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stil, I - II, pp. 21 - 22. Den Haag 1960; W. Helbig, Führer durch die Offentlichen Sammlunge Klassischer Altertümer in Rom III, Tübingen 1969, pp. 445 - 447.

١٥ لمعرفة المزيد عن تكنيك التصوير وعن التصوير الرومانى عامة ارجع إلى:

M. Borda, La pittura romana, Milano 1958, I pittori e la tecnica pp. 381 - 395.

١٦ لمعرفة المزيد عن التكنيك المستخدم فى التصوير ارجع إلى:

Laurie, Greek and Roman Methods of Painting, Cambridge 1910; Rosa, La tecnica della pittura dai tempi preistorici ad oggi, Milano 1937; Augusti, La tecnica dell'antica pittura parietale romana "Pompeiana", Napoli 1950, pp. 313 ff.; Aletti, La tecnica della pittura greca e romana e l'encausto, Roma 1950.

١٧ - ارجع إلى:

Angela Donati, Romna pictura, la pittura romana dalle origini all'etá bizantina, Venezia 1998, p. 105.

١٨ - ارجع إلى:

A. Donati, op. cit., p. 108, fig. 10; E. Wdsworth, Stucco Reliefs of the I and II Cencuries still extant in Rome, in Memories of the American Academy in Rome 4, pp. 9 - 102, 1924.

١٩ - ارجع إلى:

A. Mau, Geschicte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin 1882.

٢٠ ارجع إلى:

M. Borda, op. cit.; H. Beyen, op. cit.; G. Rizzo, La pittura ellenistico romana, Milano 1929.

٢١ - يشير أدريانى إلى التشابه بين هذا الشاهد الجنزى وبين التصوير فى بومبى، حيث اعتمد التصوير المعمارى فى الأسلوب الثانى على تصوير أبواب تفتح

على الفضاء الخارجي، وكذلك المقارنة بين شكل هذا السياج الخشبي ومثيله في فيلا بوسكريال. ولمعرفة المزيد ارجع إلى:

A. Adriani, op. cit., tav. 38, fig. 139, p. 116.

٢٢ - ارجع إلى: A. Adriani, op. cit., tav. 37, fig. 131, p. 112.

٢٣ ارجع إلى: A. Adriani, op. cit., tav. 38, fig. 136, p. 113.

٢٤ - ارجع إلى:

N. & A. Ramage, op. cit., p. 82; Borda, op. cit., p. 21; Frova, op. cit., p. 382, fig. 352.

٢٥ - أطلق هذا الاسم للعثور على اسم ليفيا مكتوب فوق ماسورة للمياه. ارجع إلى:

A. Donati, op. cit., p. 77; G. Rizzo, Le pittura della casa di Livia, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia, III, Roma, 1937.

٢٦ ارجع إلى: Borda, op. cit., pp. 29 ff; Ramage, op. cit., p. 84, fig. 2.45.

٢٧ - ارجع إلى: Ramage, op. cit., pp. 86 - 89, fig. 2.46, 2.48.

٢٨ - ارجع إلى:

A. Frova, op. cit., pp. 386 - 7; Ramage, op. cit., pp. 90 ff.; A. Donati, op. cit., pp. 123, fig. 10.

٢٩ ارجع إلى:

A. Donati, op. cit., p. 77, fig. 6; Ramage, op. cit., p. 125, fig. 3.43, 3.44.

٣٠ - ارجع إلى: Ramage, p. 125, fig. 3.44.

٣١ - ارجع إلى:

I. Bragatini & M. de Vos, Museo nazionale romano, Le decorazioni del villa romana della Farnesina, Roma 1982. p. 166, tav. 61; De Caro, Il museo nazionale di Napoli 1994, p. 150.

٣٢ - ارجع إلى: Frova, op. cit., pp. 389 - 90.

٣٣ - ارجع إلى: De Caro, op. cit., pp. 137 - 141, Fig. 134, p. 47.

٣٤ - يعرف Telamone فى الأساطير أنه أخ لـ Peleo، استقر فى سلامينا - ساعد هرقل ضد طراودة فكافأه وانشئت له عبادة الأبطال Erod, VIII, 64, 2

٣٥ - ارجع إلى:

H. Beyene, op. cit., pp. 270 - 277; W. Peters, Landscape in Roman - Campanian Mural Painting, Assen 1938 and 1963.

٣٦ - ارجع الى: Vitruvius, VII, 5; Beyen, op. cit., pp. 200 - 207.

٣٧ - ارجع إلى:

A. Borbein, Campanarelief Typologische und Stilkrische Untersuchungen, Heildberg 1968, pp. 197 - 199.

٣٨ - فيلا فارنزينا التى سبق الإشارة إليها عند الحديث عن المرحلة الأخيرة من الأسلوب الثانى تقع فى ضاحية لروما بالقرب من الفاتيكان وتطل على نهر التيبر الذى تسببت فيضاناته إلى اضطرار سكانها لهجرها بعد فترة وجيزة

من انشائها، ووجود تصوير من الأسلوب الثانى والثالث بهذه الفيلا يدل بوضوح على تعاصر هذين الأسلوبين. لقد تعددت الآراء حول تأريخ بنائها، إلا أن الـ Beyen يؤكد أن أجريبا أقام هذه الفيلا لكى تكون عش الزوجية لمارشيللو وجوليا ابنة اغسطس والذى تم فى ١٩ ق.م. ارجع إلى:

H. Beyen, Les domini de la ville de la Farnesine, in Studia C. Vollgraff, Amesterdam 1948, pp. 3 - 21.

بالنسبة لتقليد الأشكال الثمينة ارجع إلى:

A. Ippel, Wandmalerei und Architektur 2 Studien, in Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts, pp. 43 - 58.

فى هذه المقالة أوضح ايبيل أنه فى الصور الجدارية بهذه الفيلا قلد التصوير عناصر زخرفية مصنوعة من الأحجار الكريمة أو من المعادن الغالية الثمن مثل الذهب والفضة أو من الزجاج المتعدد الألوان. وقد عثر على ميداليات زجاجية تصور أطفال أسطورية وكانت هذه الميداليات ملصوقة على جدران منزل مصور بالأسلوب الرابع هو Casa degli amorini dorati.

٣٩ - ارجع إلى:

H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch, Biblioteca Helvetica Romana, Journal of Roman Studies, pp. 171 - 178.

٤٠ - لمعرفة المزيد عن الجريفون ارجع إلى:

C. Delplace, Le griffon de l'archaisme á l'epoque imperiale 1930.

٤١ - ارجع إلى: A. Donati, op. cit., p. 275.

٤٢ ارجع إلى:

I. Bragantini & M. de Vos, Museo natzionale Romano, op. cit., p. 236.

كان الـ Mau أول من أشار إلى تفسير مناظر العدالة بأنها تخص الملك الفرعونى بوخوريس وتبعه فى هذا التفسير عدد من العلماء، غير أن بعض العلماء الآخرين يرى أنها تصور عدالة النبى سليمان. على أى الأحوال فإن المناظر ذات العناصر المصرية نجدها أيضا فى أتريوم فيلا ميستيرى وكذلك فى أتريوم فيلا الثور فى بومبى، بالإضافة إلى منزل ليفيا. ارجع إلى:

Schefold, op. cit., p. 296; peters, op. cit., pp. 35 - 42.

٤٣- ارجع إلى:

G. Rizzo, Le Pitture dell'Aula Isiaca di Caligola, Monumenti della pittura antica, III, Roma II, Roma 1936; De Vos, L'Egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima etá imperiale, Leiden 1980.

٤٤- ارجع إلى:

S. De Caro, Il museo archeologico nazionale di Napoli 1994, p. 119.

٤٥- ارجع إلى: De Caro, op. cit., p. 120.

٤٦- ارجع إلى: De Caro, op. cit., p. 154.

٤٧ ارجع إلى: De Caro, op. cit., p. 157.

٤٨- ارجع إلى: De Caro, op. cit., p. 164.

٤٩ ارجع الى: Ramage, op. cit., p. 123, fig. 3.41.

٥٠ ارجع إلى: A. Donati, op. cit., tav. 18 - 19, p. 275.

٥١ - ارجع إلى:

R. Ling, Stucco Decoration in preaugustan Italy, in Papers British School at Rome 40, 1972.

٥٢ - ارجع إلى:

I. Bragantini & M. de Vos., Le Decorazioni della villa romana della Farnesina, op. cit., pp. 62 - 3, fig. 52 - 55 e 57.

٥٣ - فى التصوير الجدارى بفيلا ليفيا صورت النساء جالسات فوق فروع النباتات أو ينبثقن من عنصر نباتى. ارجع إلى:

G. Rizzo, Le Pitture della casa di Livia, fig 9, 10.

هذا العنصر النباتى ظهر أيضا فوق لوحات من كمبانيا. ارجع إلى:

H. Von Röhden, H. Winnefled, Architektonische Römische Tonreliefs der Kaiserzeit, Berlin 1911, pp. 207 - 209.

٥٤ - يشير لنج إلى جزء من حجرة المياه الدافئة Tepidarium فى منزل الـ Criptoportico فى بومبى حيث شكل موضوع أسطورى بالستكو على الجزء الهلالى من هذه الحجرة. ارجع إلى: Ling, op. cit., p. 51

٥٥ ارجع الى:

F. Matz, Dionysiake Tels, Archäologosche Untersuchungen zum Dionysoskult in hellenistischer und römischer Zeit, Mainz 1963, pp. 1389 - 1453.

٥٦ ارجع الى:

V. N. Blanc, Le paysage dans les reliefs de stuc. Etude technique iconographique et stylistique, Paris 1978; Id, Le courant paysagiste dans la decoration en stuc, in RA, 1982.

٥٧ - لمعرفة المزيد عن الصورتين ٧٤، ٧٥ من هذا الكتاب. ارجع إلى:

W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlunge klassischer Altertümer in Rom III, Tübingen 1969, pp. 430 - 433, fig. 2; Aurigemma, Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano, 1970, n. 355, p. 131, tav. LXXIV, LXV.

٥٨ - ارجع إلى:

Paribeni, Le Terme di Diocleziano e il Museo nazionale romano, Roma 1938, n. 491, pp. 185 - 187.

٥٩ - ارجع إلى: Paribeni, op. cit., n. 492, p. 187.

٦٠ - ارجع إلى: Paribeni, op. cit., n. 489, pp. 181 - 185.

٦١ ارجع إلى: Paribeni, op. cit., n. 189, tav. 40.2.

٦٢ - ارجع إلى:

Mielsch, Römische Stuckreliefs,. p. 21, Heidelberg 1975

٦٣ Fetonte فى الأساطير اليونانية هو ابن الاله هيليوس من البطلة Climene. عندما علم Fetonte بأنه ابن الاله هيليوس، شد رحاله إلى الشرق للوصول لأبيه هيليوس. وعند وصوله لهيليوس فى قصره سأله أن يمنحه هبه فوعده الاله بتحقيق أية أمنية يتمناها فطلب منه Fetonte أن يقود عربة هيليوس

الذهبية التى تجرها جياد خالدة والتى تمنح الأرض الضياء بما تنفثه من نيران. لم يستطع Fetonte السيطرة عليها وكاد أن يسبب كارثة للأرض فصعقه زيوس وسقط Fetonte فى منطقة Eridana وبكته شقيقاته اللاتى تحولن إلى اشجار يحرج العنبر منها. اللوحة هنا تصور اللحظة التى حاول فيها أبولو اقناعه بعدم القيام بهذه الرحلة التى انتهت بمقتله.

٦٤ - ارجع إلى:

A. Frova, op. cit., p. 400, fig. 372; Ramage, op. cit., pp. 149 - 51, fig. 4.28, 4.31.

٦٥ - ارجع إلى:

De Caro, Il Museo archeologico Nazionale di Napoli, p. 137 ff.

٦٦ لم يكتشف المنزل الذهبى الا فى أواخر القرن الخامس عشر حيث زاره الرسامون المشهورون من عصر النهضة مثل رفايللو وجوليو رومانو. حيث اوحت رسومات هذا المنزل لهؤلاء الفنانين برسم عناصر مشابهة فى لوحاتهم. ونظرا لأن المنزل الذهبى كان تحت الأنقاض وأشبه ما يكون بمغارة او كهف. لذلك أطلق اسم جروتسك على مثل هذه الرسومات. وأصبح اسم جروتسك اسمعا متعارفا عليه بالنسبة للأشكال الخيالية. ارجع إلى:

Ramage, op. cit., p. 25, fig. 12 & 13.

٦٧ - ارجع إلى: A. Donati, op. cit., p. 52, fig. 12 & 13.

٦٨ - ارجع الى: Borda, op. cit., p. 229.

٦٩ ارجع الى: Frova, op. cit., p. 388.

٧٠ - ارجع إلى: Borda, op. cit., pp. 84 ff.

٧١ - ارجع إلى:

S. De Caro, Il Museo archeologico Nazionale di Napoli, pp. 97 ff.

٧٢ اللوحة تصور لحظة وصول البطل برسيوس فى طريق عودته إلى بلاد اليونان بعد قضائه على الميدوزا. رأى برسيوس على الشاطئ الأثيوبى الشابة أندروميدا مقيدة بالأغلال انتظارا لوصول الوحش الذى أرسله بوسايدون إلى أثيوبيا لمعاقبة هذه البلاد بعد أن تجرأت الملكة Cassiope وهى زوجة ملك أثيوبيا ووالدة أندروميدا على الادعاء بأنها أجمل من حوريات البحر، مما اضطر ملك أثيوبيا Cefeo للتضحية بابنته لإنقاذ البلاد من الخراب. بمجرد رؤية برسيوس لأندروميدا أحبها وأخذ منها ومن الملك وعدا بالزواج منها بعد التخلص من الوحش ونجح برسيوس فى ذلك وتزوج من أندروميدا.

٧٣ - ارجع إلى: Frova, op. cit., p. 393.

٧٤ ارجع إلى: Ramage, op. cit., p. 183, fig. 5.46.

٧٥ - ارجع إلى: De Caro, op. cit., p. 193.

٧٦ - ارجع إلى: A. Donati, op. cit., tav. 22 & 23., pp. 276 - 7.

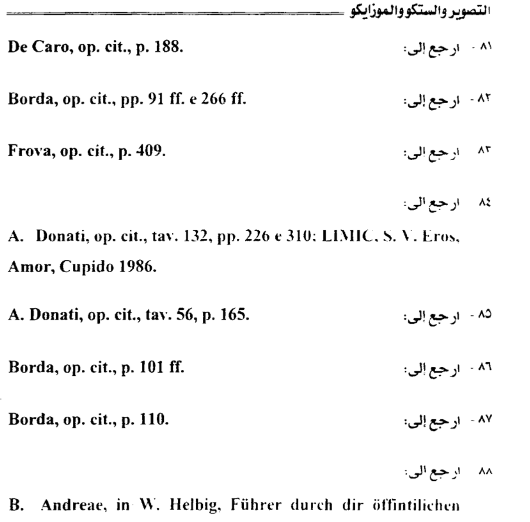
٧٧ - ارجع إلى: M. & A. de Vos, Pompei, Spain 1994, pp. 309 - 310.

٧٨ - ارجع إلى: De Caro, op. cit., 1987, p. 27, fig. 31.

٧٩ - ارجع إلى: A. Donati, op. cit., tav. 158, p. 250.

٨٠ ارجع إلى:

B. Bandienlli, Strocita dell'arte classica, Firenza 1950, pp. 173 ff.



٨١ - ارجع إلى: De Caro, op. cit., p. 188.

٨٢ - ارجع إلى: Borda, op. cit., pp. 91 ff. e 266 ff.

٨٣ - ارجع إلى: Frova, op. cit., p. 409.

٨٤ - ارجع إلى:

A. Donati, op. cit., tav. 132, pp. 226 e 310; LIMIC, S. V. Eros, Amor, Cupido 1986.

٨٥ - ارجع إلى: A. Donati, op. cit., tav. 56, p. 165.

٨٦ - ارجع إلى: Borda, op. cit., p. 101 ff.

٨٧ - ارجع إلى: Borda, op. cit., p. 110.

٨٨ - ارجع إلى:

B. Andreae, in W. Helbig, Führer durch dir öffintilichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom, Tübingen 1963, n. 1155; A. Donati, op. cit., tav. 59, p. 289.

٨٩ - ارجع إلى: Frova, op. cit., pp. 420 ff., fig. 391.

٩٠ - ارجع إلى: Frova, op. cit., p. 422, fig. 392 - 393.

٩١ - ارجع إلى:

A. Donati, op. cit., tav. 61, p. 289; Andreae, op. cit., n. 1156; W. Felten, Oknos 5, LIMIC VII, 1994, p. 34.

٩٢ ارجع إلى:

A. Donati, op. cit., tav. 63, p. 290; Bisconti, Sulla concezione figurativa dell' (habitat) paradisiaco, A proposito di una affresco romano poco noto, 1990, pp. 99 ff. fig. 20.

٩٣ ارجع الى: Borda, op. cit., pp. 118 ff.

٩٤ ارجع إلى:

Robinson, David M., Excavations at Olynthos, vols. II, V, VIII, and XII (Baltimore and London 1930 - 46).

٩٥ - ارجع إلى:

Robinson, Martin, Greek Mosaics, JHS: A postscript, J.H.S 87 (1967) 133 - 6.

٩٦ - ارجع إلى:

P. Petsas, Mosaics from Pella, in la mosaique greco-romaine. Paris 1964, pp. 41 - 56.

٩٧ ارجع إلى:

Phillips, Kyle M., Subject and Technique in Hellenistic Mosaics: A Ganymede Mosaics from Sicily, The Art Bulletin 42 (1960), pp. 243 - 62.

٩٨ - من أهم المراجع للموزايكو عامة ولموزايكو الإسكندرية خاصة هو:

W. A. Daszewski, Corpus of Mosaics from Egypt, Hellenistic and Early Roman Period, Mainz 1985, Chapter II, pp. 28 - 33,

Chapter III, pp. 34 - 72; B. R. Brown, Painting and Mosaics and the Alexandrian Style (Cambridge, Mass. 1957).

٩٩- ارجع إلى:

J. J. Pollitt, Art in the Hellenistic Age, Cambridge 1987, p. 221.

١٠٠- ارجع إلى: Pollitt, op. cit., pp. 220 ff., fig. 232 - 234.

١٠١- ارجع إلى:

E. Pernice, Die Hellenistische Kunst in Pompei, Band VI, Pavimente und figurliche Mosaiken (Berlin 1938), tav. 64 - 7; Pollitt, op. cit., p. 223.

١٠٢- ارجع إلى: Pernice, op. cit., pp. 149 - 65, tav. 54 - 6.

١٠٣- من الموضوعات الأسطورية التى لاقت شيوعا فى العصر الهلنستى هو تصوير ديونيسوس وقد عاد منتصرا من الهند، وعلى حسب قول أريانوس أن الاسكندر الاكبر رأى فى نفسه ديونيسوس جديد لأنه عاد وهو الآخر منتصرا من آسيا. واعتبر الملوك الهلنستيون والحكام أيضا أنفسهم الديونيسوس الجديد. وهو اعتقاد يمكن أن يفسر لنا الاحتفالات البطلمية الضخمة التى أقيمت فى ٢٧٦ ق.م. أما بالنسبة للأشخاص العاديين والذين اجتذبتهم أيضا هذه الأسطورة فيمكن تفسيرها بحب الاغريق للعناصر البيئية الغريبة عنهم ومن بعدهم الرومان وعناصر هذه البيئة مثل الفهود والأفيال والجمال. ارجع إلى: Pollitt, op. cit., p. 148, p. 139, fig. 150.

١٠٤- مثلما فى المنزل الذى تم حفره فى القسم الجنوبى الغربى من منزل ليفيا.

ارجع إلى:

F. Carettoni, in Rend. Pont. Accad., XXIX, 1958, p. 56. fig. 4.

١٠٥ ارجع إلى:

G. Becatti, Scavi di Ostia, Mosaici e Pavimenti marmorei, vol. IV, p. 264, tav. LXII

١٠٦- ارجع إلى: Becatti, op. cit., p. 269, tav. CXXII.

١٠٧ ارجع إلى:

A. Maiuri, Ercolano, Itinerari, Roma 1936, p. 55, tav. XXXVII, fig. 69.

١٠٨- ارجع إلى: A. Donati, op. cit., tav. 164, 165, p. 330.

١٠٩- ارجع إلى:

De Caro, Il Museo archeologico Nazionale di Napoli, p. 184.

١١٠- ارجع إلى: Becatti, op. cit., pp. 272 ff.

١١١ ارجع إلى:

P. Gusman, La Villa imperiale di Tivuli, 1904, p. 227, fig. 332; M. E. Blake, M. A. A., XIII, 1936, p. 203, tav. 12, n. 2.

١١٢- ارجع إلى:

K. Parlasca, Die Römischen Mosaiken in Deutschland, Berlin 1959, pp. 132 - 133.

١١٣ لمعرفة كل ما يرتبط بالموزايكو فى العصر الهدريانى - الأنطونينى. ارجع الى:
G. Becatti, op. cit., pp. 277 - 295.

١١٤- ارجع إلى:

A. Rumph, Die Meewesen die Antiken Sarkophgreliefs, Berlin 1938.

فى هذه الدراسة تم جمع صور الكائنات البحرية فوق التوابيت الرومانية مع دراسة لتطور أشكال هذه الكائنات منذ العصر الأرخى. ارجع أيضا الى:

G. A. Manuselli, Richerche sulla pittura ellenistica, Bologna 1950.

١١٥ ارجع الى: Becatti, op. cit., pp. 330 ff.

١١٦ ارجع الى:

G. Lugli e G. Filbeck, Il porto di Roma imperiale e l'agro Portuense, Roma 1935, pp. 16 - 21.

١١٧- ارجع إلى:

G. Stuhlfauth, Der Leuchturum von Ostia in Rom. Mitt. LIII, 1938, pp. 139 - 163; R. Meiggs, Roman Ostia, Oxford 1960, p. 158.

١١٨- ارجع إلى:

D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton 1947, p. 436, fig. 166, 167 K.M.P.

١١٩. ارجع الى:

M. E. Blake, in M. A. A., XVII, 1940, Mosaico della via dei Fienaroli, p. 100, tav. 14, n. 2, da piazza Barberini, p. 100, tav. 20, n. 6, dalla via Appia, p. 101, tav. 20, nn. 5 e 6, dell'Esquilino, pp. 98 e 99, tav. 19, nn. 1 e 4.

١٢٠. ارجع إلى:

A. GNIRS, Die christliche kultanlage aus konstantinischer Zeit an Platze des Domes in Aquileia, Vienna 1916.



بعض المراجع الهامة

1 - P. M. Allison, The relationship between wall-decoration and room-type in Pompeian houses: a case study of the Casa della caccia antica "JRArch" 1992.

2 - B. Andreae, Römische Kunst, Freiburg 1973.

3 - S. Aurigemma, Le Term de Diocleziano e il Museo Nazionale Romano. Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia, Roma 1963.

4 - A. Barbet "A propos de la collection des peintures romaines du Louvre" in Revue Archéologique 1978.

5 - A. Barbet, C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine "Mel. Ec. Franc. Rome" 84, 1972.

6 - A. Barbet, Le stuc romaine. Problémes de style et d'analyse "Rev. Arch." 1977.

7 - A. Barbet, La peinture murale romaine. Les sytles décoratifs pompiéiens, Paris 1985.

8 - F. Bastet, Proposta per una classificazione del terso stile pompeiano. Archeologische Studiën nederlands Instituut Rome IV, Den Haag 1979.

9 - G. Becatti, Scavi di Ostia, Mosaici e pavimenti marmorei. vol. IV, vol. VI.

10 - H. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stil, I - II, Den Haag 1960.

11 - R. Bianchi Bandinelli, L'arte romana net centro del potere Milano 1969; Id., L'arte romana, Roma 1984.

12 - R. Biering, Die Odysseenfresken vom Esquilin, München 1995.

13 - F. Bisconti, Sull'unitá del linguaggio biblico nella pittura cimiteriale romana, Brescia 1981; Id. L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzioni, 1985; Id., Sulla concezione figurativa dell' "habitat" paradisiaco A proposito di un affresco romano poco noto "Riv. Arch. Crist" 66, 1990.

14 - N. Blanc "Le décore de stuc dans l'arte romain" in Archéologia Paris 1980.

15 - M. A. Blake, Mosaics of the late Empire in Rome and vicinity, Mem. Amer. Acced. Rome, 17, 1940.

16 - A. Borbein "Campanareliefs Typologische und stilkritische Untersuchungen, RM, Suppl. 14, Heidelberg 1968.

17 - M. Borda, La pittura romana, Milano 1958.

18 - A. Carandini, Ricci, de Vos, Filosofiana. La villa di Piazza Armerina, Palermo 1982.

19 - M. Cima, I pavimenti in le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti, Venezia 1986.

20 - C. Cecchelli, Origini del mosaico parietale romano profani di A. G. BRUSIN, Gli scavi di Aquileja, Udine 1930.

21 - W. A. Daszewski, Corpus of Mosaics from Egypt - Hellenistic and Early Roman Period, Mainz, 1985.

22 - Angela Donati, Romana Pictura, 1998.

23 - S. De Caro, Due generi "la natura morta e la pittura di giardino, in la pittura di Pompei. Napoli 1991; Id., Il Museo Archeologico di Napoli 1994., Il ninfeo di Massalubrense, in Pompei, Ferrara 1996.

24 - M. de Vos, Pitture e mosaico a Solunto, in Babesch, 50, 1975.

25 - M. R. Di Mino. Gli alimenti nella "nature morte" romana, in L'alimentazione a Roma, catalogo della mostra, Roma 1987.

26 - R. Farioli, Pitture di epoca tarda nelle catacobe romane, Ravenna 1963.

27 - B. M. Felletti Maj, Le pitture delle case delle volte dipinte e delle pareti gialle, Ostia 1961.

28 - A. Frova, L' Arte di Roma e del mondo romano, Torino 1961.

29 - A. Fallina, Le pitture con paesaggi dell'Esquilino, Roma 1964.

30 - C. Greco, Pavimenti in opus signinum e tessellati geometrici da Solunto, Roma 1979.

31 - G. Gullini, I mosaici di palestrina, Roma 1956.

32 - L. Jacobelli, Le pitture e gli stucchi delle Terme Suburbane di Pompei, "Kölner jahrbuch für vor - und jshemski 1979 e 1991 e 1993.

33 - H. Joyce, The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the second and third Centuries A. D. Roma 1981.

34 - Gullini, I mosaici di Palestrina, Roma 1956.

35 - H. Lavagne, Ville d'Hadrien. La mosäque de voute du cryptoportique républcain et les débute se l'opus musivum en Italie, Lavagne 1983.

36 - R. Ling, Gli stucchi in Pompei 79, Cambridge 1979.; Id., Roman Painting, Cambridge 1991.

37 - A. Maiuri, La villa dei Misteri, Roma 1939.

38 - A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin 1882.

39 - P. Miniero Forte, Stabiae, Pitture e stucchi delle ville romane, Napoli 1989.

40 - B. Nogara, Le Nozze Aldobandini, I paesaggi con scene delle'Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nell Biblioteca vaticana e nei Musei Pontifici, Milano 1907.

41 - B. Pace, I mosici di Piazza Armerina, Roma 1955.

42 - G. Rizzo, Dionysos Mystes, Napoli 1918; Id. La pittura ellenistico-romano, Milano 1929.



المحتويـــــات

الموضوع — الصفحة

الباب الأول

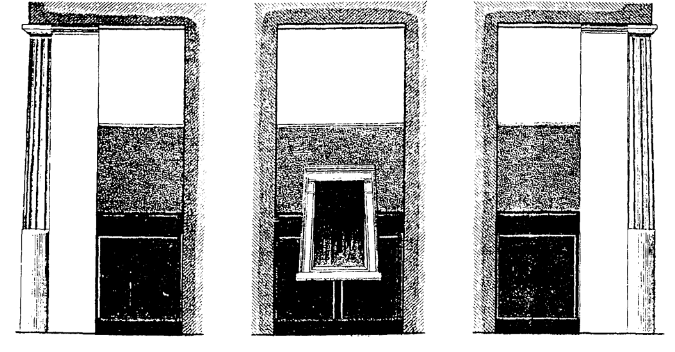
التصوير والستكو

الباب الثانى

الموزايكو الرومانى

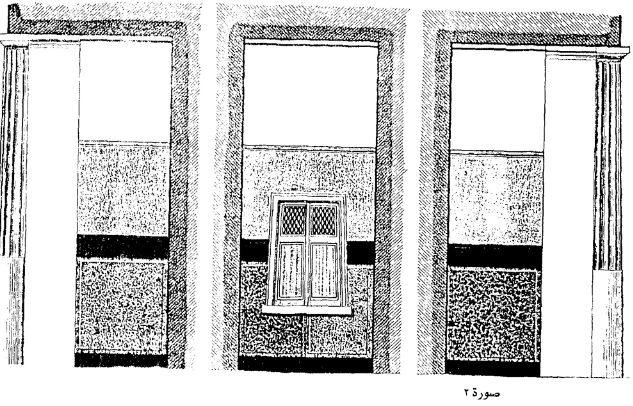
كتالـوج الصـور





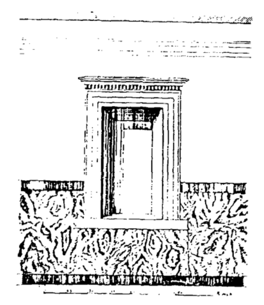
صورة ١

تقليد اللوحات المرمرية بالالوان فى الجزء السفلى من جدار الحجرة السادسة من المقبرة الأولى بمقابر مصطفى باشا



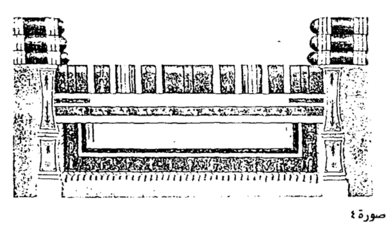
صورة ٢

تقليد اللوحات المرمرية بالألوان فى الجزء السفلى من جدار الحجرة السابعة من المقبرة الأولى بمقابر مصطفى باشا



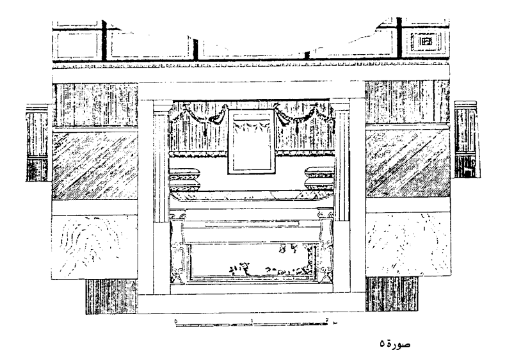
صورة ٣

استخدام الألوان لتقليد لوحات من الالبستر فى الجزء السفلى بالحجرة رقم ٢ من المقبرة الثالثة بمقابر مصطفى باشا



صورة ٤

الأريكة الجنائزية واستخدام الألوان لتقليد المفارش التى تغطى الوسائد والأريكة بمقابر مصطفى باشا



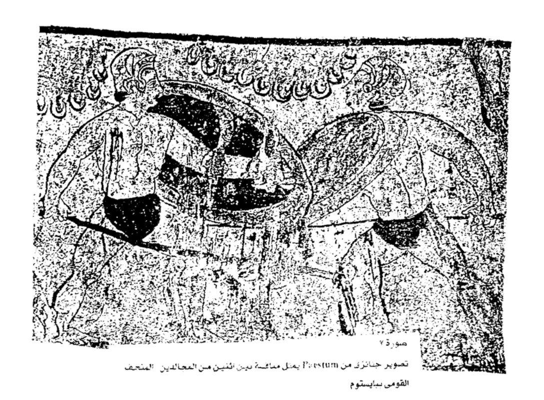
صورة ٥

استخدام الألوان لزخرفة الأريكة الجنائزية بسيدى جابر وتصوير الجزء العلوى من الجدار بالجير لندات والزخارف المعمارية



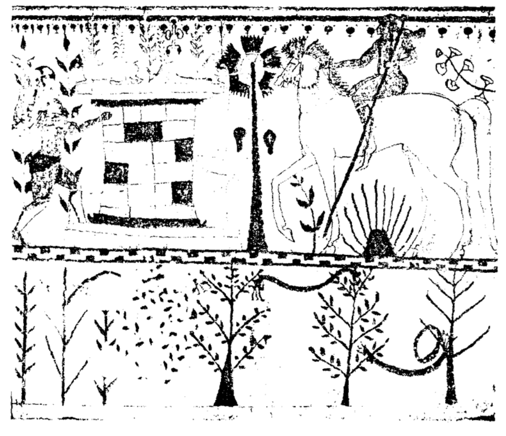
صورة ٦

تصوير جنائزى على جدران احدى المقابر بجنوب ايطاليا ترجع للنصف الثانى من القرن الرابع ق.م. وتصور مجموعة من السيدات ذات ملابس متباينة الألوان تتشابك أيديهن للرقص الجنائزى حول المتوفى - المتحف القومى بنابولى



صورة ٧

تصوير جنائزى من Paestum يمثل مبارزة بين اثنين من المجالدين المتحف القومى بپايستوم



صورة ٨

تصوير جنائزى من مقبرة الثيران بتاركوينيا تصور البطل أخيل مع الأمير الطروادى Troilus



صورة ٩

منظر اتروسكى من احدى مقابر تاركوينيا تمثل صيد الطيور والأسماك



صورة ١٠

التصوير على مقبرة فوق ال Esquilino موجودة الآن بالمتحف الكابيتولى



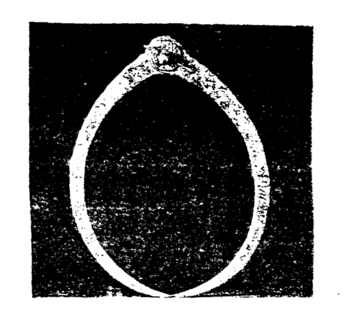
صورة ١١

تصوير جدارى لإحدى المقابر الموجودة بالقرب من البوابة الكبرى Porta Maggiore بروما وتصور بناء مدينة البالونجا



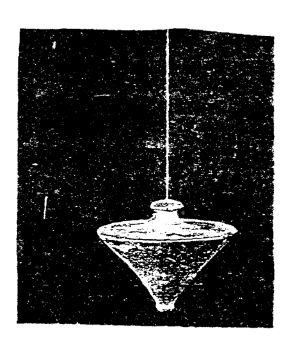
صورة ١٢

شاهد جنزى من Sens من القرن الثانى الميلادى يصور خطوات التصوير، والرسم الجرافيكى يوضح تلك الخطوات الموجودة على الشاهد الموجود الآن بالمتحف العام لـ Sens



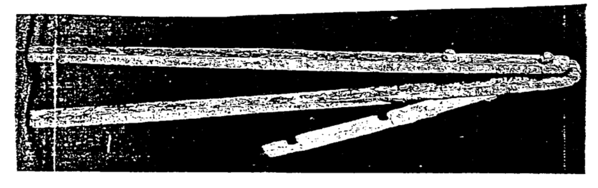
صورة ١٣

اداة لقياس الزوايا التى كان يستخدمها المصورون عثر عليها فى منطقة الفيزوف



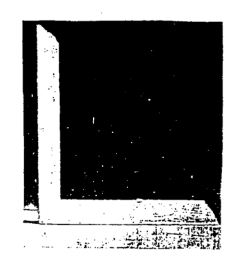
صورة ١٤

الثقل المعلق من خيط لضبط المسافات فى التصوير عثر عليها فى بومبى



صورة ١٥

اداة تشبه البرجل وتستخدم فى تحديد المسافات فى التصوير عثر عليها فى بومبى

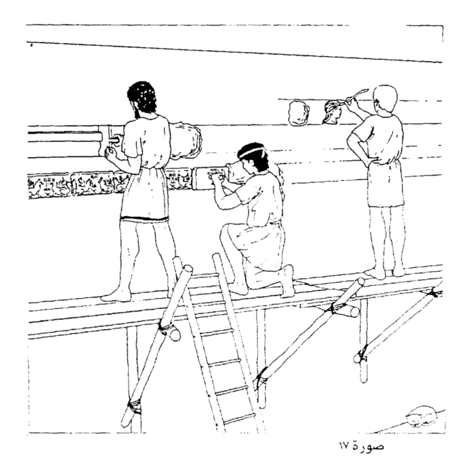




صورة ١٦

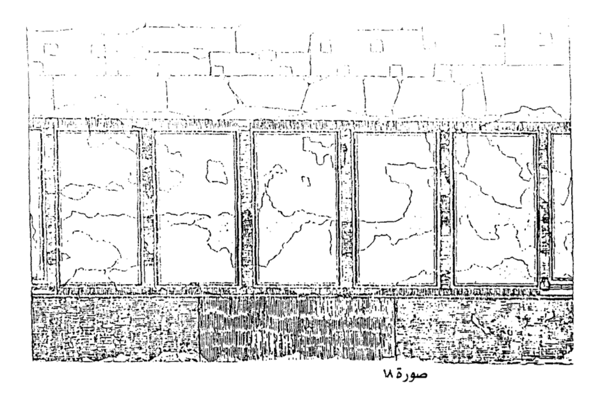
المسطرة المكونة من جزئين والمستخدمة فى التصوير الجدارى من منطقة

الفيزوف والمسطرة ذات الزاوية التى كان يحملها الرسامون



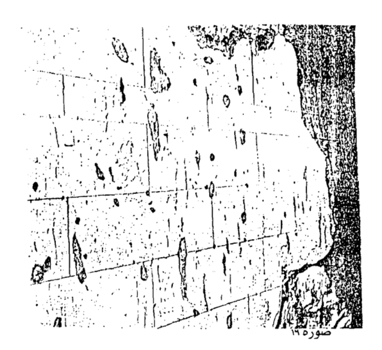
صورة ١٧

رسم جرافيك يوضح طريقة تنفيذ الزخارف البارزة



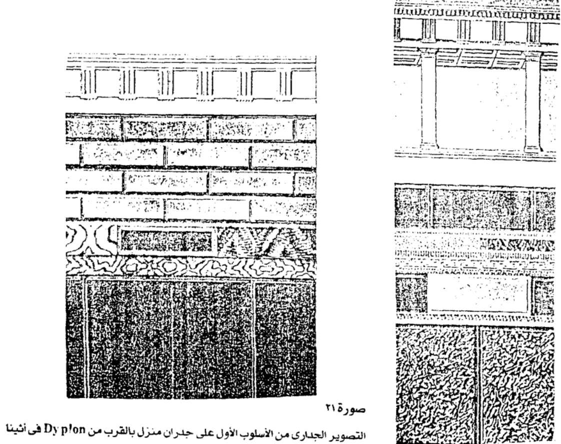
صورة ١٨

التصوير الجدارى على جدار السوق فى برجامة



صورة ١٦

التصوير بالأسلوب الأول على جدار منزل Collina فى ديلوس

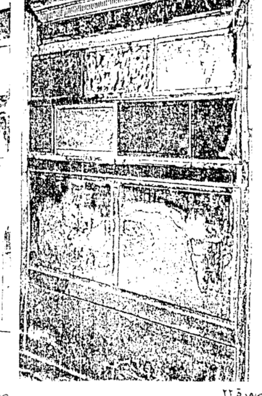


صورة ٢١

التصوير الجدارى من الأسلوب الأول على جدران منزل بالقرب من Dy plon فى أثينا

صورة ٢٠

التصوير بالأسلوب الأول على جدران منزل ديونيسوس فى ديلوس



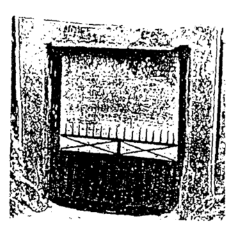
صورة ٢٢

التصوير الجدارى للأسلوب الأول بمنزل فى هيركلانوم



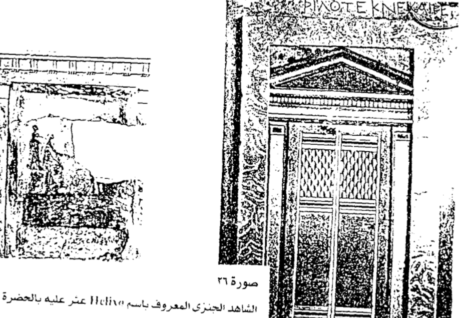
صورة ٢٣

التصوير الجدارى لتقليد التدعيم المرمرى بمنزل Sallust فى بومبى



صورة ٢٤

الشاهد الجنزى من مقبرة الحضرة قرن ثالث ق.م موجود الأن بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية



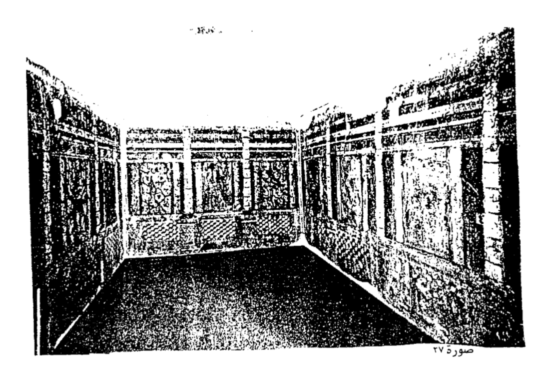
صورة ٢٦

الشاهد الجنزى المعروف باسم Helixo عثر عليه بالحضرة وموجود الأن بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية

صورة ٢٥

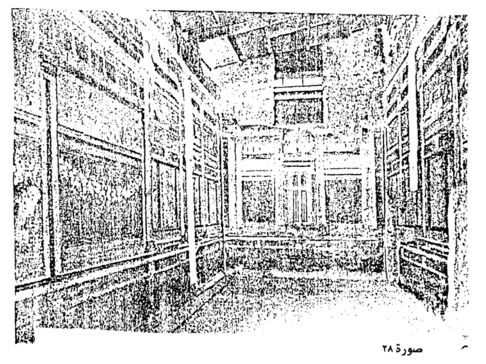
لوحة غلق فتحة دفن الشاطبى ومصور عليها باب مغلق من ضلفتين داخل إطار

نار: مصو. سعريق الألبسد



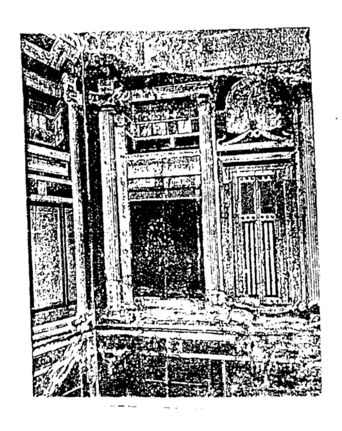
صورة ٢٧

التصوير الجدارى للمرحلة الاولى من الاسلوب الثانى بحجرة النوم بمنزل الجريفون فوق تل البلاتين بروما



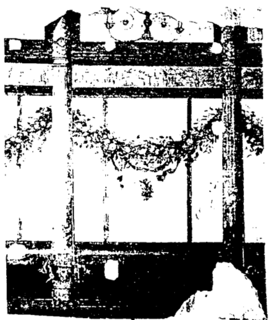
صورة ٢٨

التصوير الجدارى للمرحلة الثانية من الاسلوب الثانى بصالة منزل الـ Misteri فى مدينة بومبى



صورة ٢٩

التصوير الجدارى للصالة الكورنثية بمنزل الـ Misteri فى مدينة بومبى



صورة ٣٠

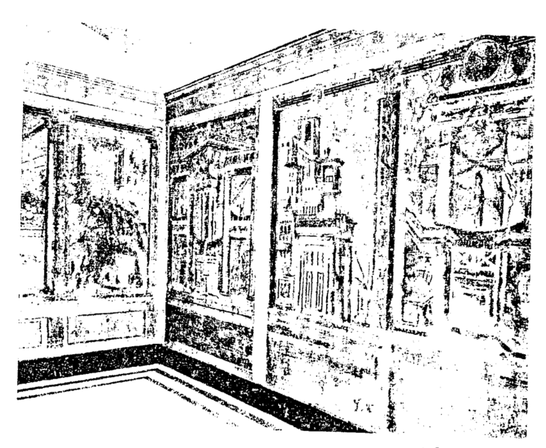
تصوير الجيرلندات خلف الاعمدة كمرحلة ثانية من الأسلوب الثانى بمنزل ليفيا

بروما



صورة ٣١

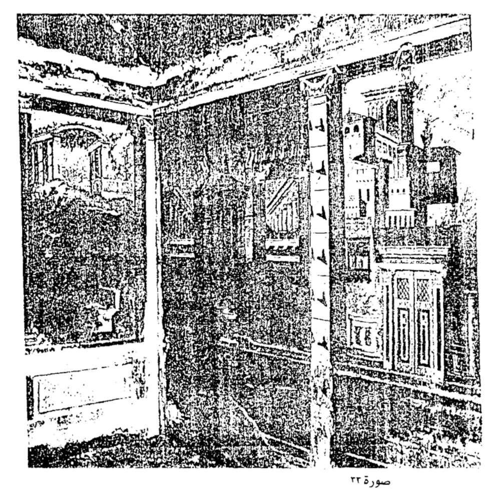
الافريز السردى للبيئة المصرية فوق جدار منزل ليفيا



صورة ٣٢

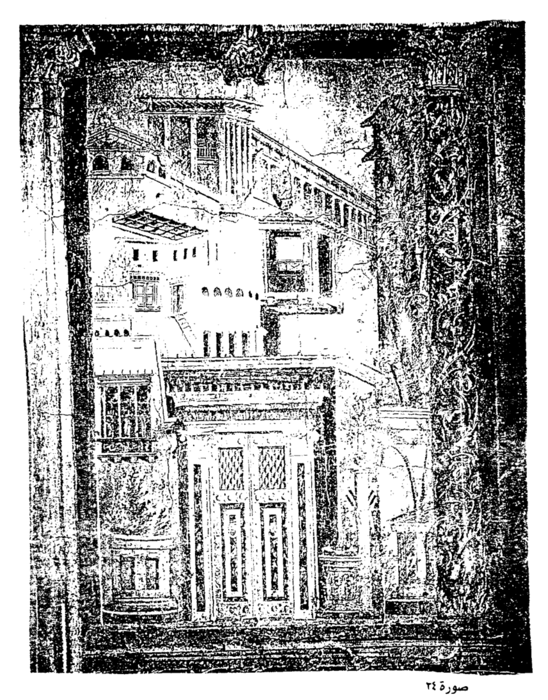
التصوير الجدارى لحجرة النوم بفيلا بوسكريال التى رممت ونقلت بالكامل لمتحف

المتروبوليتان فى نيويورك



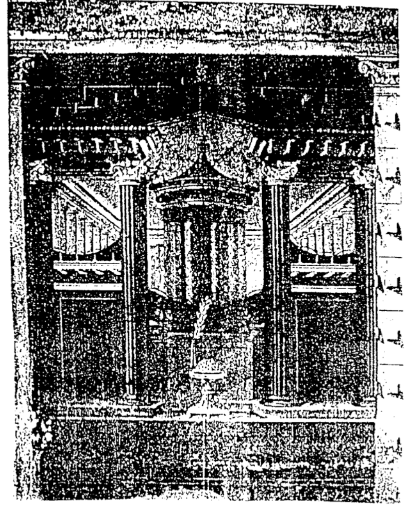
صورة ٣٢

تفصيلات التصوير الجدارى لحجرة النوم بفيلا بوسكريال



صورة ٢٤

جزئية من التصوير الجدارى لحجرة النوم بفيلا بوسكريال وتصور مدينة كاملة



صورة ٣٥

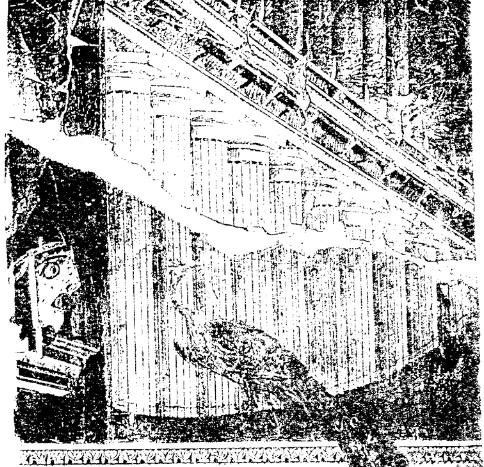
جزئية من التصوير الجدارى لحجرة النوم بفيلا بوسكريال وتمثل مدخل قصير

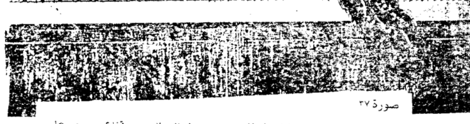
يرى من خلاله مبنى دائر وممر معمد



صورة ٣٦

منظر خلوى وتكعيبة عنب بالتصوير الجدارى بحجرة النوم بفيلا بوسكريال

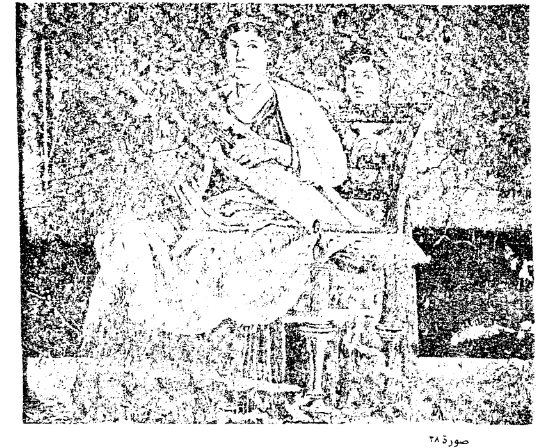




صورة ٣٧

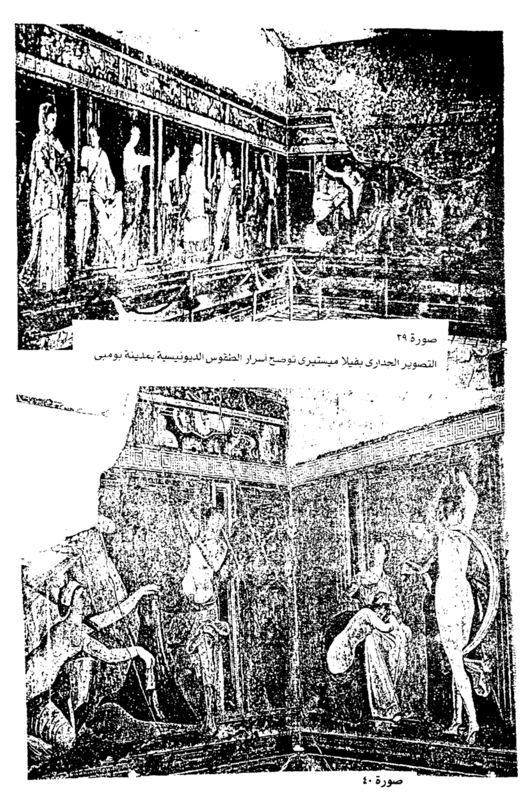
التصوير الجدارى بفيلا Oplontis فى بومبى وتمثل طاووس وقناع مسرحى على

خشبة المسرح المصور



صورة ٢٨

صورة لسيدة تعزف القيثارة وخلفها ابنتها من فيلا بوسكريال بمتحف المتروبوليتان بنيويورك

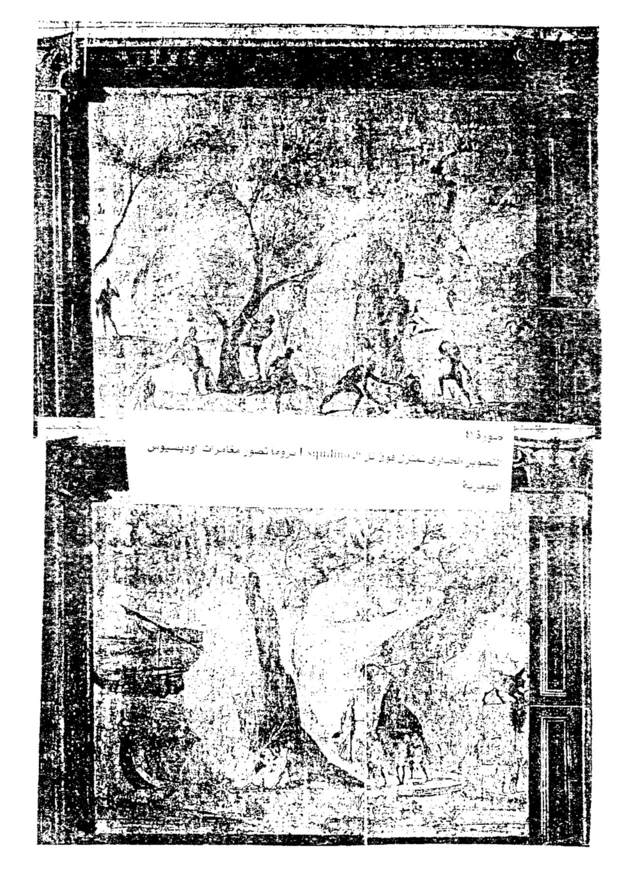


صورة ٣٩

التصوير الجدارى بفيلا ميستيرى توضح أسرار الطقوس الديونيسية بمدينة بومبى

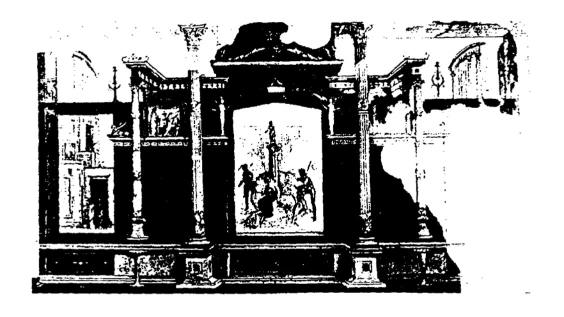
صورة ٤٠

جزء من التصوير بفيلا ميستيرى للأسرار الديونيسية



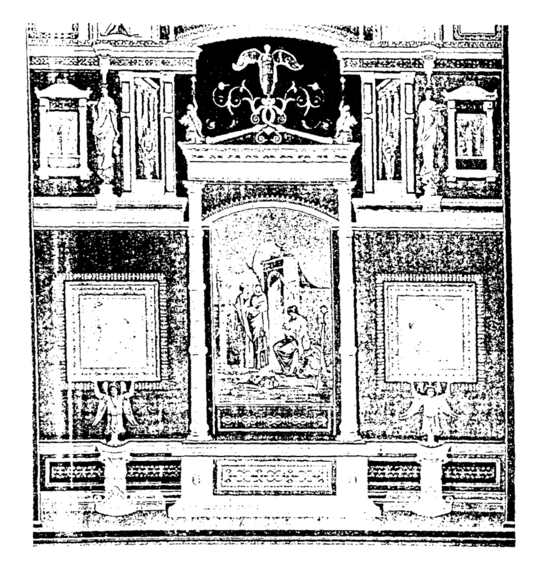
صورة ٤١

التصوير الجداري بمنزل فوق تل الـ Esquilino بروما تصور مغامرات أوديسيوس الهومرية



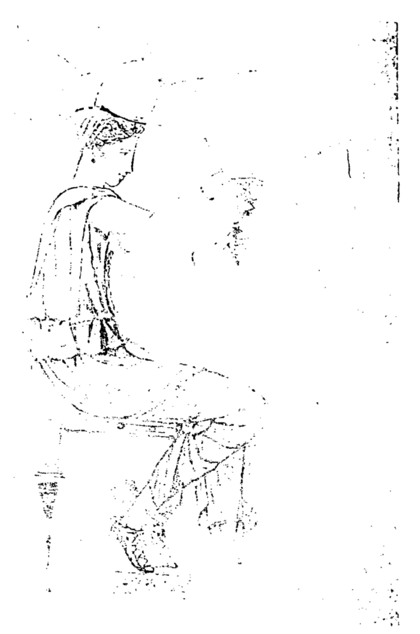
صورة ٤٢

التصوير الجدارى فى منزل ليفيا وتصور اللوحة الوسطى Io و Argos و Hermes



صورة ٤٢

تصوير جدارى بفيلا فارنزينا بلوحة وسطى تمثل حورية الماء وهى ترضع الطفل ديونيسوس



صورة ٤٤

صورة سيدة تفرغ العطر من فيلا فارنزينا وموجودة الآن بمتحف Delle Terme

II بروما



صورة ٤٥

صورة جدارية تمثل جنوح العناصر المعمارية إلى الخيال وتحولها إلى الأشكال الزخرفية



صورة ٤٦

الزخارف البارزة بحمامات الفوروم فى بومبى وهى زخارف نفذت على السقف القبوى لحجرة الحمام الدافى



صورة ٤٧

صورة متكاملة للزخارف البارزة لحجرة الحمام الدافئ بحمامات الفورم ببومبي



صورة ٤٨

نموذج للزخارف البارزة بأشكال الأزهار ذات الفروع اللولبية من منزل فى بومبى



صورة ٤٩

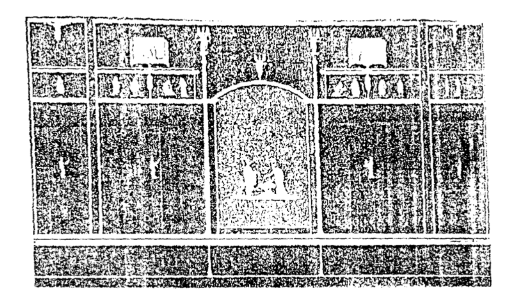
نموذج من الزخارف البارزة بمنزل Obellio فى بومبى



صورة ٥٠

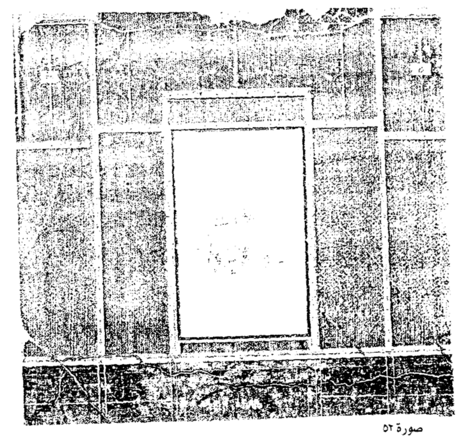
نموذج للعناصر النباتية المزخرفة بالطريقة التخطيطية فى التصوير الجدارى

بمنزل Lucrenzio Frontone



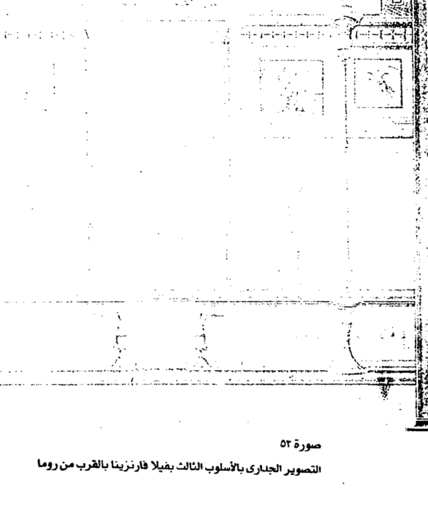
صورة ٥١

حجرة الـ triclinium بمنزل Centinarus بزخارف الأسلوب الثالث



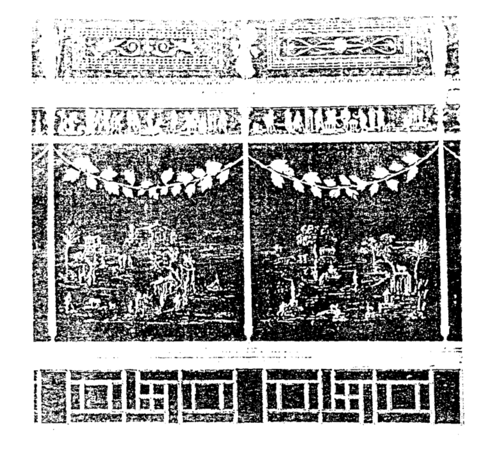
صورة ٥٢

مثال على زخارف الأسلوب الثالث بفيلا أجريبا بوستوموس يتوسطها مشهد رعوى به تمثال لبرياب



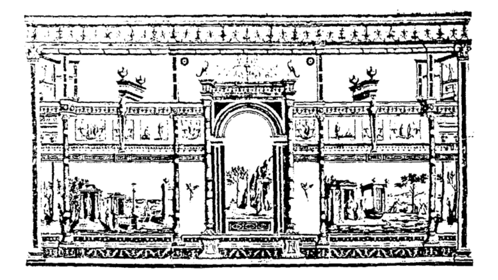
صورة ٥٢

التصوير الجدارى بالأسلوب الثالث بفيلا فارنزينا بالقرب من روما



صورة ٥٤

التصوير الجداري بالأسلوب الثالث بحجرة الـ triclinium بفيلا فارنزينا



صورة ٥٥

التصوير الجداري بالاسلوب الثالث فوق الجدار الطويل بالقاعة الايزيسية أسفل القصر الفلافى بروما



صورة ٥٦

لوحة أخيل وخيرون من مبنى البازيلكا بهيراكليوم



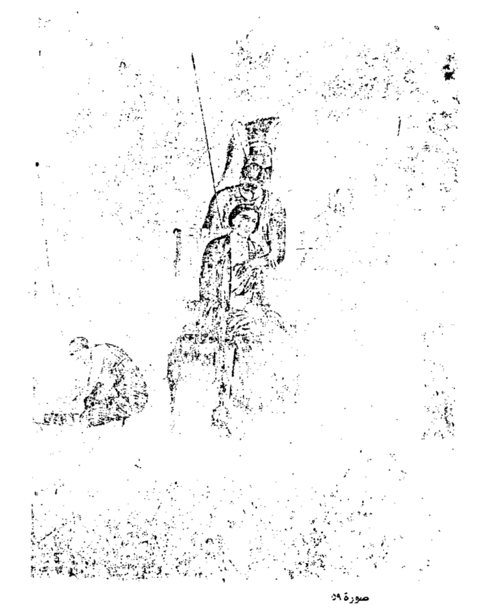
صورة ٥٧

لوحة هرقل و Telefo مع تجسيد أركاديا من مبنى البازيلكا بهيراكليوم



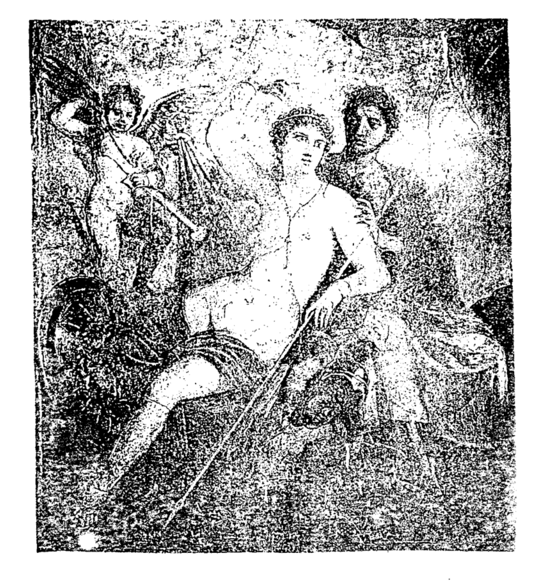
صورة ٥٨

صورة الحورية يوربا فوق الثور من منزل Amore Fatale من بومبي



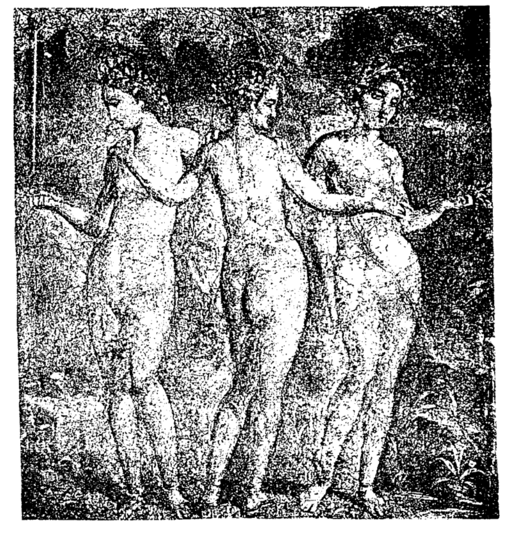
صورة ٥٩

صورة فينوس ومارس من منزل Amore Punito في بومبي



صورة ٦٠

لوحة لفينوس ومارس من منزل مارس وفينوس في بومبي



صورة ٦١

لوحة لربات اللطافة من منزل Dentatus Panthera



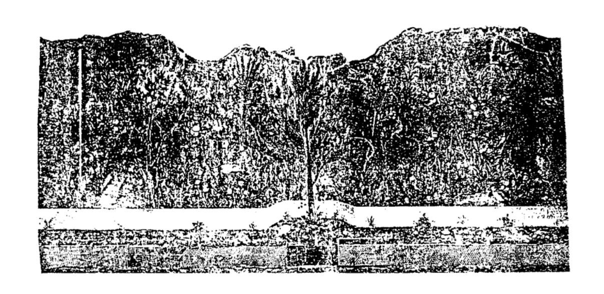
صورة ٦٢

لوحة الحورية Io فى كانوب من مبنى ekklesiasterion فى بومبى



صورة ٦٣

صورة استعداد الموسيقات لاداء مقطوعات موسيقية - بومبى



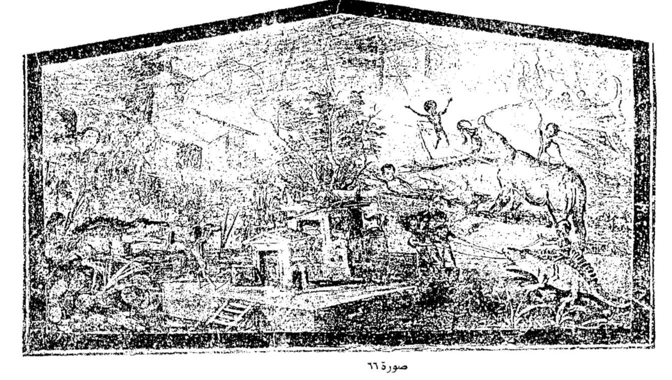
صورة ٦٤

حجرة الحديقة من منزل ليفيا بالقرب من روما



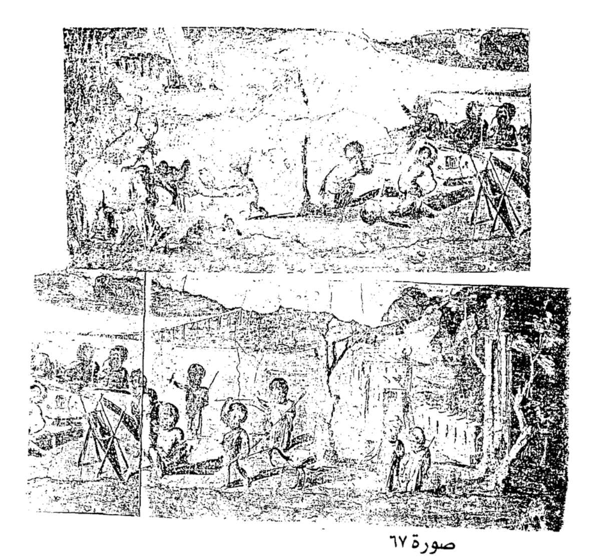
صورة ٦٥

لوحة من فيلا Varano من مدينة Stabia تمثل روح الربيع



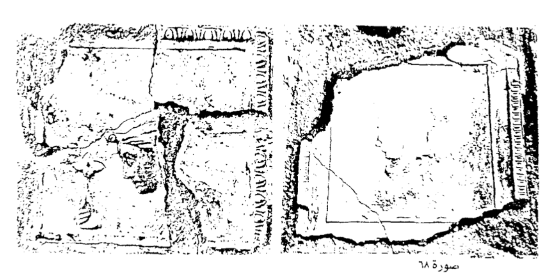
صورة ٦٦

مشهد من بومبي يصور البيئة النيلية



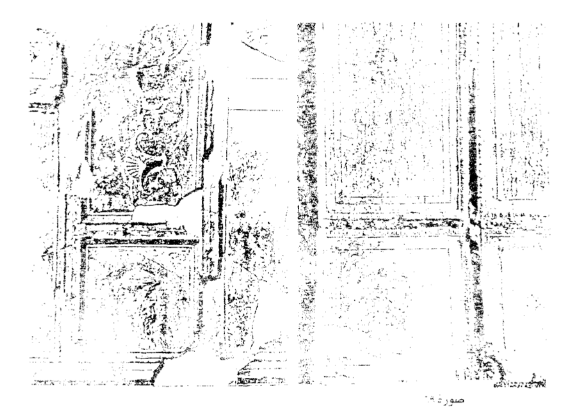
صورة ٦٧

مشهد من بومبى يصور البيئة النيلية



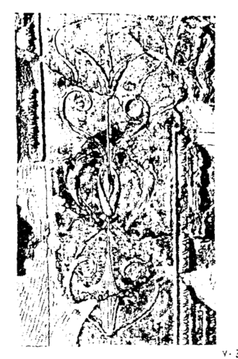
صورة ٦٨

وحتان من الستكو بالسقف القبوى بحجرة النوم E بفيلا فارنزينا تمثلان جذع سيدة



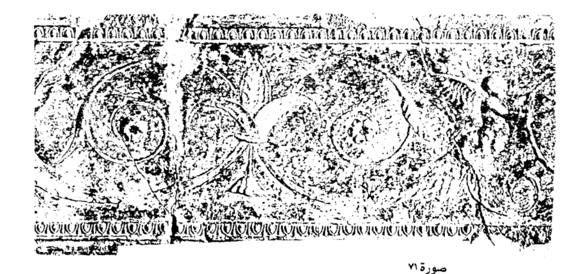
صورة ٦٩

لوحتان أخريتان تمثلان ديونيسوس من نفس السقف القبوى من فيلا فارنزينا



صورة ٧٠

زخرفة نباتية بارزة بالسقف القبوى لحجرة النوم I بفيلا فارنزينا



صورة ٧١

زخرفة نباتية بالستكو بالسقف القبوى لحجرة النوم D بفيلا فارنزينا



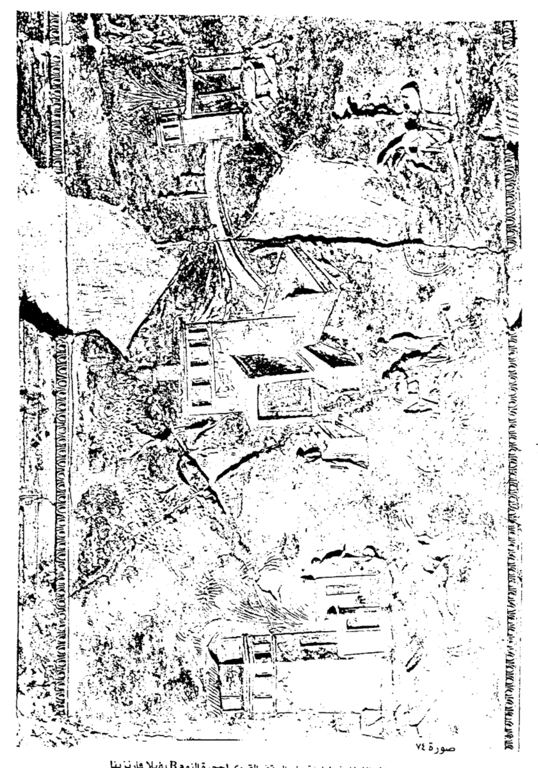
صورة ٧٢

زخرفة نباتية بالستكو بالسقف الشتوى لحجرة النوم D بفيلا فارنزينا تمثل سيدة واقفة مجنحة



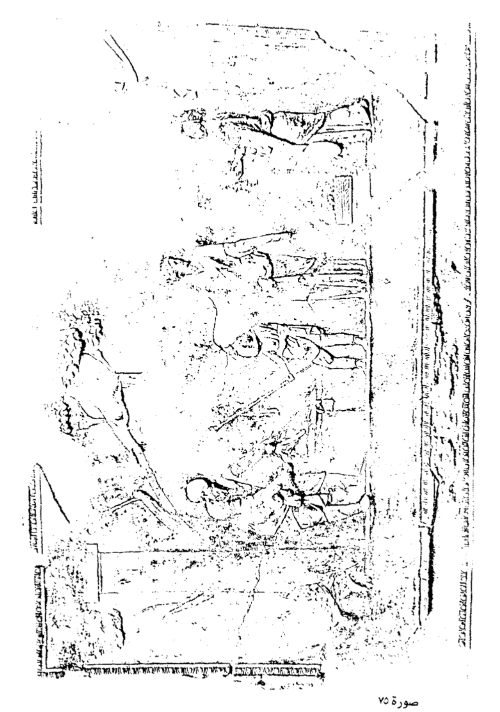
صورة ٧٣

منظر نيلى بمنزل Ceü فى بومبى



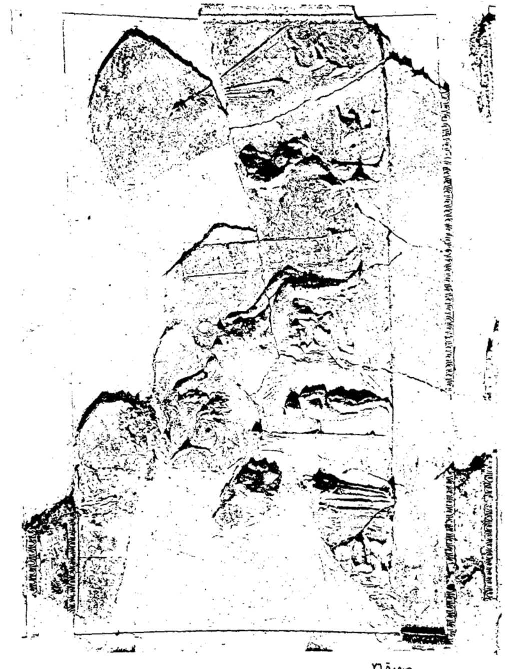
صورة ٧٤

مشهد طبيعي منفذ بالزخارف البارزة على السقف القبوى لحجرة النوم B بفيلا فارنزينا



صورة ٧٥

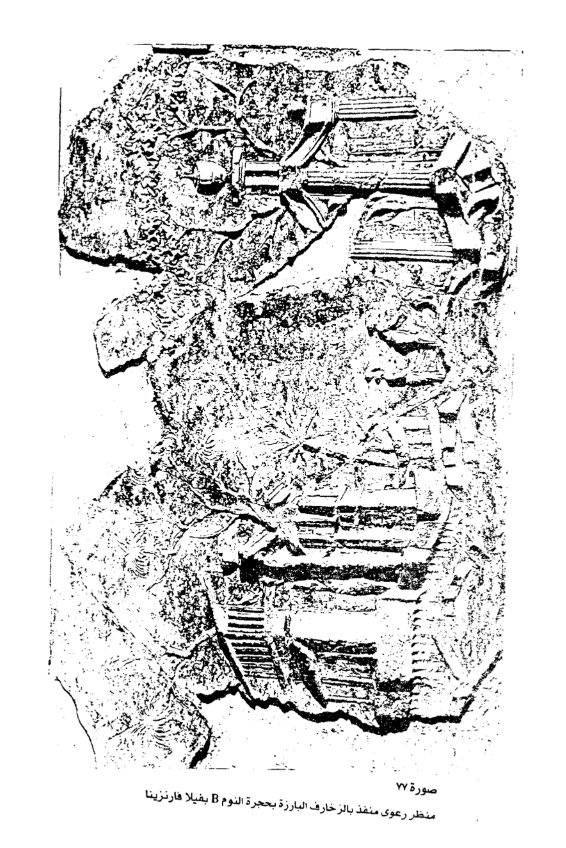
منظر دينى منفذ بالستكو على السقف القبوى لحجرة النوم B بفيلا فارنزينا



صورة ٧٦

منظر دينى يمثل ديونيسوس طفلا وساتير منفذ بالستكو على السقف القبوى

لحجرة النوم B بفيلا فارنزينا



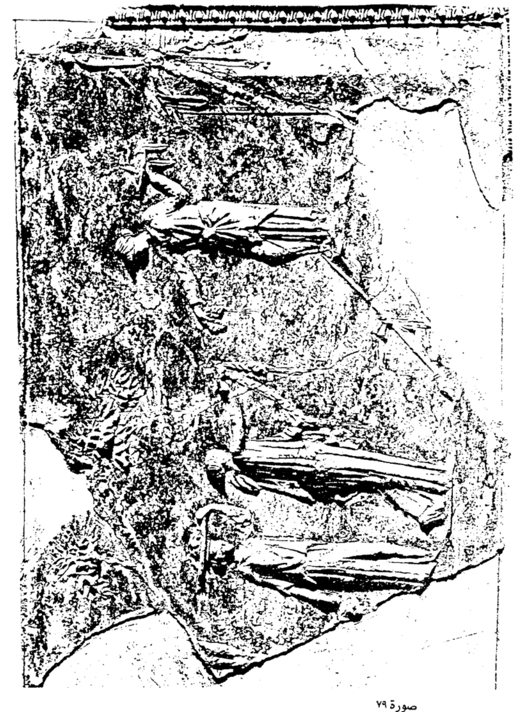
صورة ٧٧

منظر رعوى منفذ بالزخارف البارزة بحجرة النوم B بفيلا فارنزينا



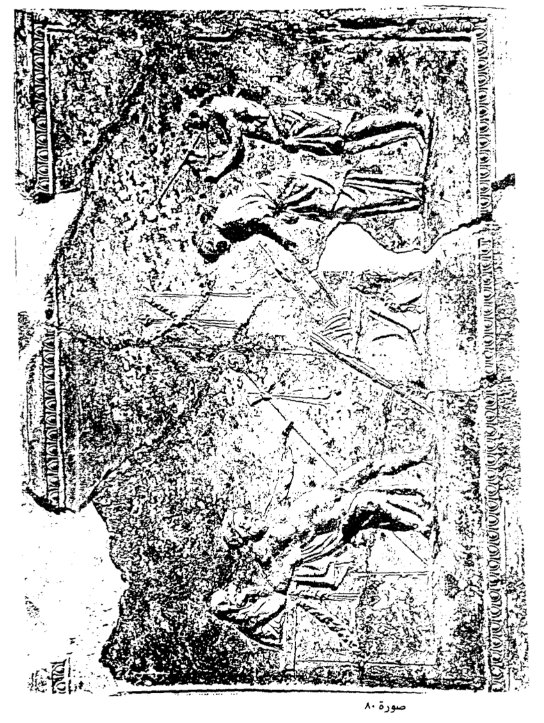
صورة ٧٨

منظر رعوى منذ بالزخارف البارزة بفيلا فارنزينا



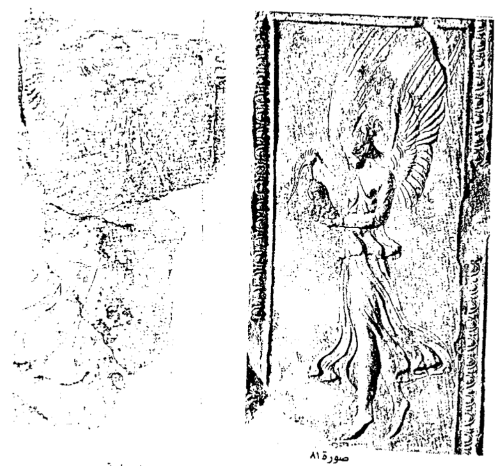
صورة ٧٩

منظر منفذ بالستكو يمثل تقدمة القرابين للهرمابرياب فى فيلا فارنزينا



صورة ٨٠

منظر منفذ بالستكو يمثل تقدمة القرابين فى فيلا فارنزينا



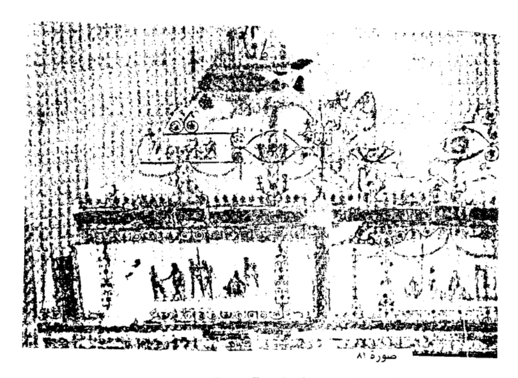
صورة ٨١

لوحتان منفذتان بالستكو تمثلان الالهة فيكتوريا مسلحة



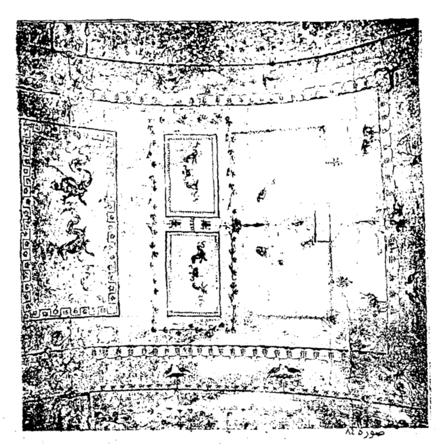
صورة ٨٢

منظر اجمالى للبازيلكا السفلية بالقرب من Prima Porta بروما ومنظر تفصيلى للزخارف البارزة بسقف هذه البازيلكا القبوى فى الصفحة السابقة



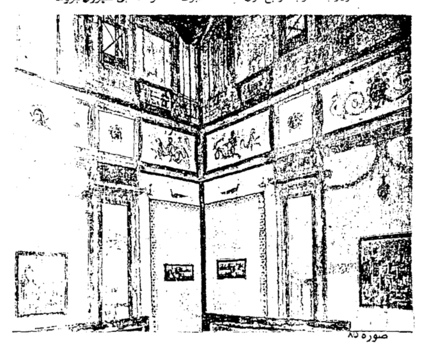
صورة ٨١

التصوير الجدارى بـ Donus Transitoria لنيرون بروما



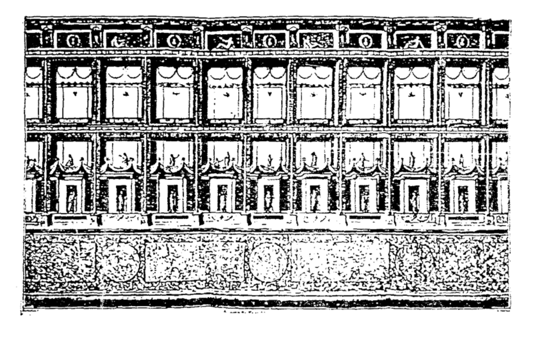
صورة ٨٤

التصوير بالأسلوب الرابع فوق السقف القبوى للقصر الذهبى لنيرون بروما



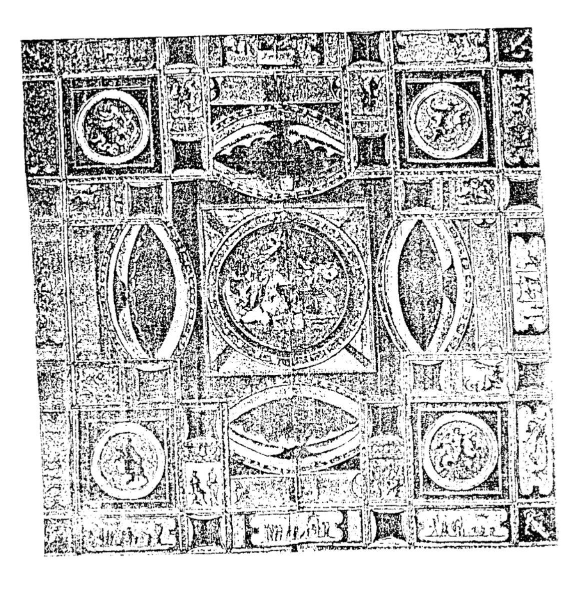
صورة ٨٥

التصوير الجدارى بالقصر الذهبى لنيرون وبها عناصر معمارية ومناظر خلوية وعناصر خيالية



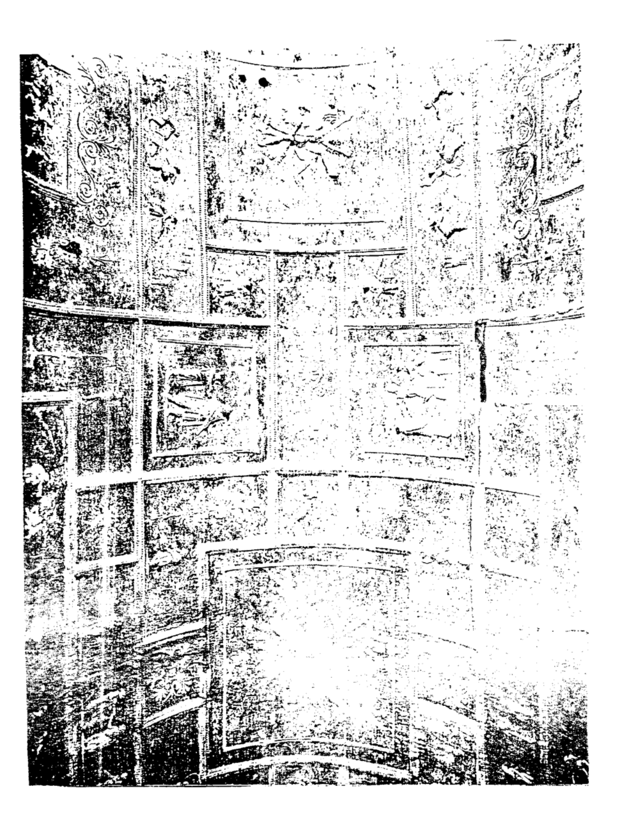
صورة ٨٦

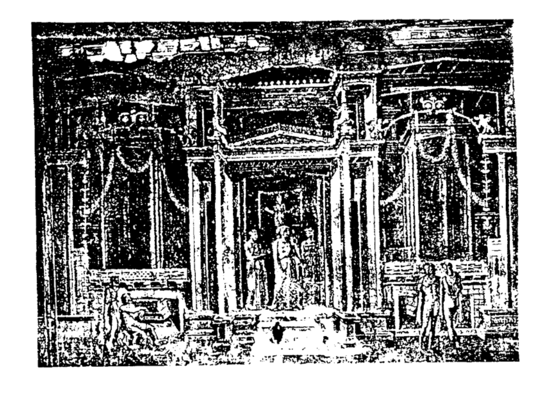
منظر تخطيطي لما كانت عليه الحجرة ٥٥ من المنزل الذهبي لنيرون توضح التكسية بلوحات المرمر وفوقها التصوير الجداري لواجهة معمارية ثرية بالعناصر الزخرفية



صورة ٨٧

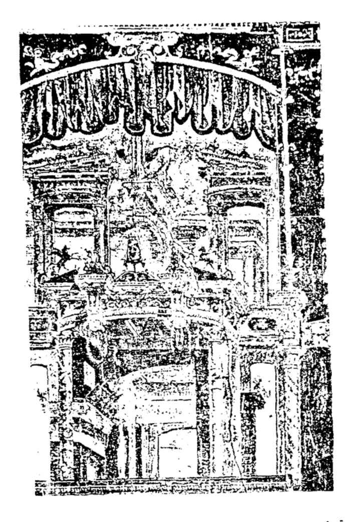
الزخارف المصورة والبارزة للسقف القبوى المذهب بالمنزل الذهبى لنيرون





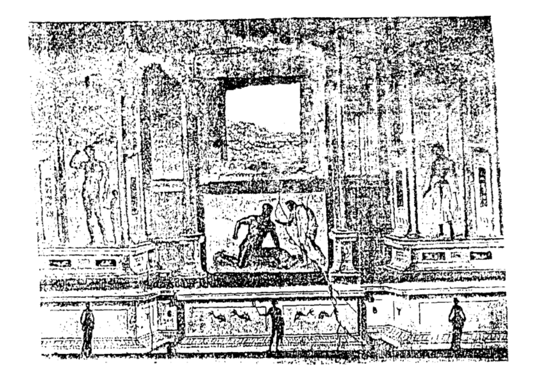
صورة ٨٩

تصوير مشهد مسرحى لمسرحية ايفيجينيا فى Taurus على جدران حجرة النـوم بمنزل Ceriale في بومبى



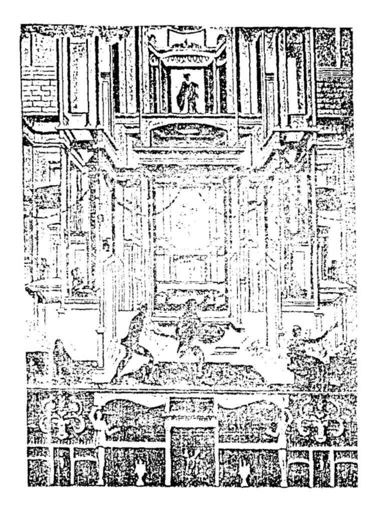
صورة ٩٠

تصوير جدارى من هيركلانويم موجود الآن بالمتحف القومى بنابولى ويمثل واجهة مسرحية



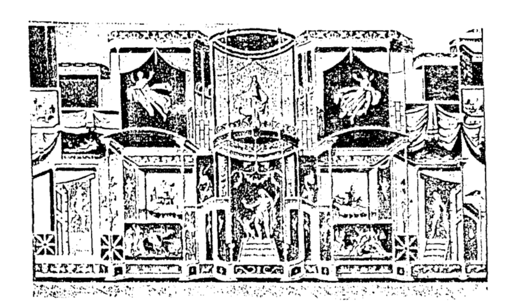
صورة ٩١

تصوير جداري من البالسترا في بومبي يمثل مناظر حقيقية من هذا المبنى الرياضي



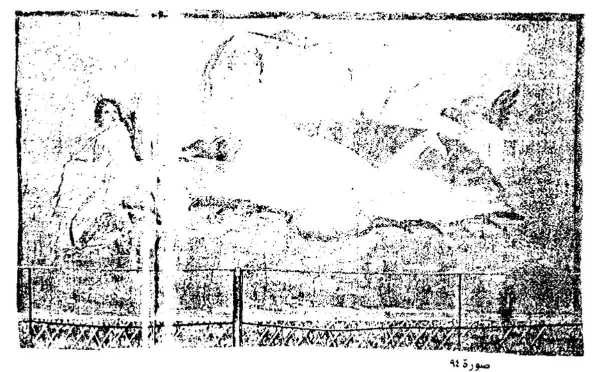
صورة ٩٢

التصوير الجداري بمنزل الـ Caccia antica في بومبى ويظهر تأثير المسرح



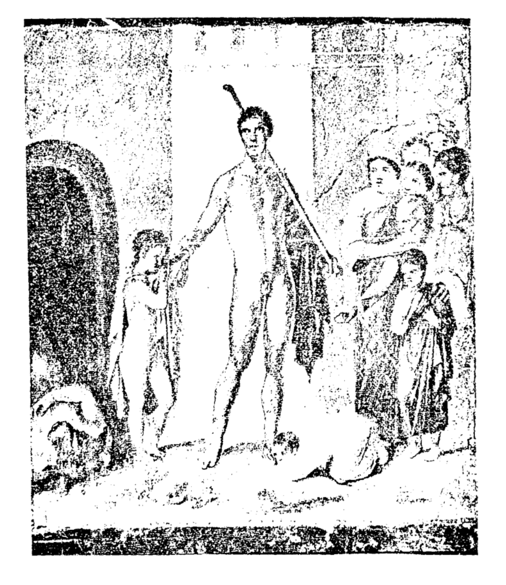
صورة ٩٢

التصوير الجدارى على جدران الفناء المكشوف بحمامات ستابيان فى بومبى



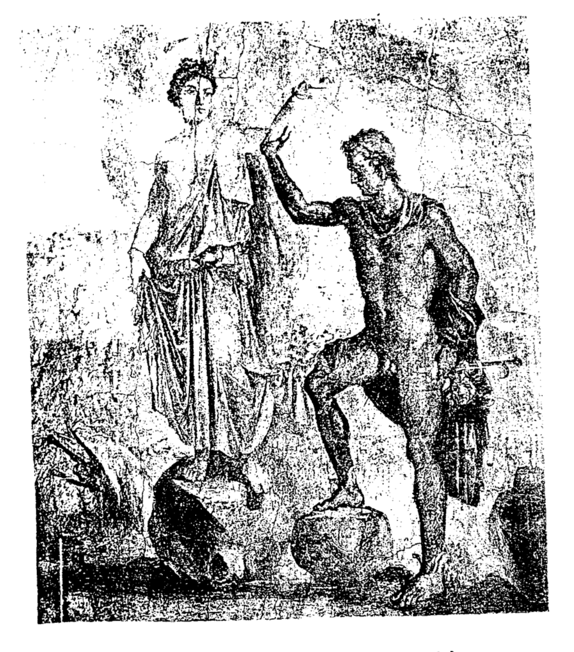
صورة ٩٤

لوحة مرسومة فى إطار الأسلوب الرابع المنفذ على جدران الفناء المكشوف بمنزل فينوس فى بومبى وتصور فينوس سابحة فى قوقعتها



صورة ٩٥

لوحة ضمن زخارف الاسلوب الرابع بمنزل Gavius Rufus فى بومبى وتصور تيسيوس خارجا من اللابرنت بعد قتله للمينتاوروس وقد التف حوله أهالى كريت



صورة ٩٦

لوحة مصورة من منزل الديسكورى فى بومبى وتصور بيرسيوس بعد تحريره

لاندروميدا من أسرها



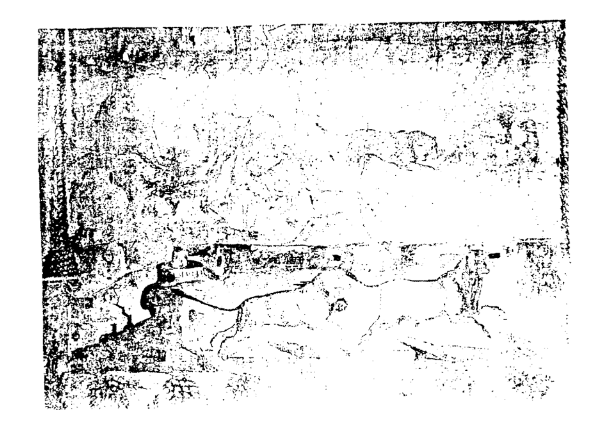
صورة ٩٧

لوحة مصورة على جدران منزل الشاعر التراجيدى ببومبى وتصور عرش زيوس مع هيرا



صورة ٩٨

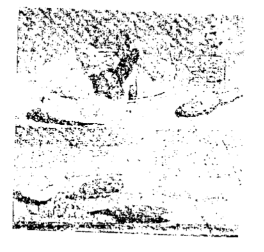
لوحة مصورة على جدران منزل الشاعر التراجيدى ببومبى وتصور التضحية بافيجينيا



صورة ٩٩

لوحة من منزل ( ) بومبي مصورة على جدران الحديقة الصغيرة بالمنزل وتصور النعيم وبه الحيوانات الغريبة





صورة ١٠٠

لوحات صغيرة تصور الطبيعة الساكنة Natura morta عثر عليها فى التصوير الجدارى لاساليب بومبى وتصور فاكهة وأسماك



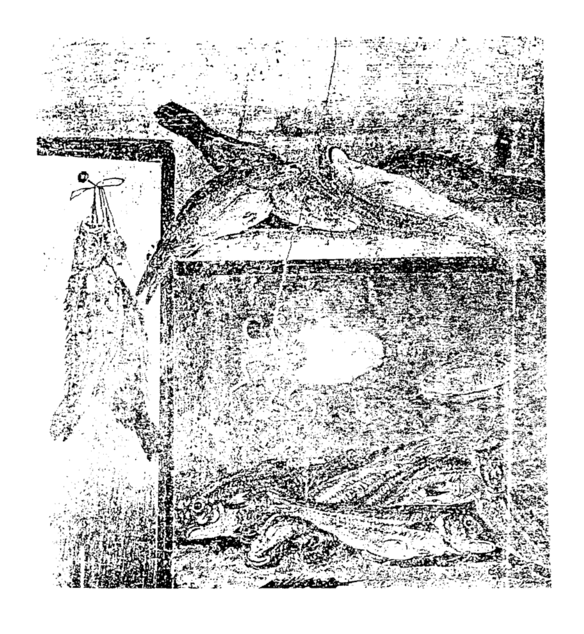
صورة ١٠١

لوحة صغيرة تصور الطبيعة الساكنة عثر عليها بمنزل Giulia Felix وموجودة الآن بالمتحف القومى بنابولى



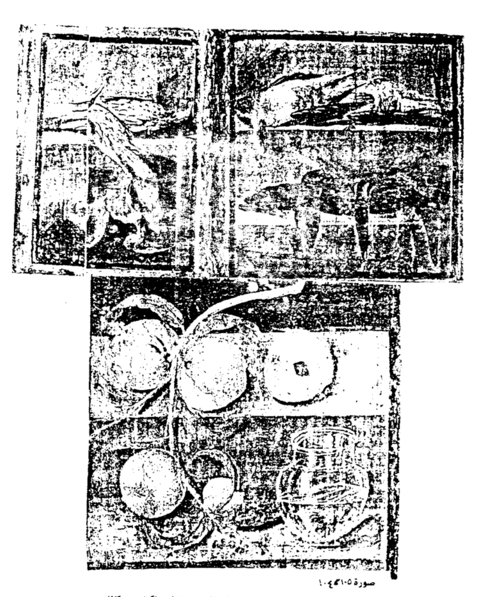
صورة ١٠٢

لوحة من منزل Giulia Felix تصور الطبيعة الساكنة وموجودة بالمتحف القومى بنابولى



صورة ١٠٢

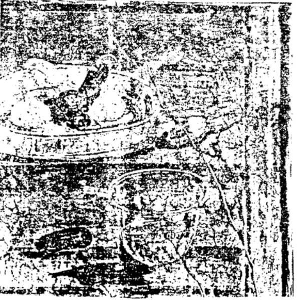
لوحات تصور الطبيعة الساكنة من طيور مذبوحة وأسماك من منزل Cervi فى هيركلانوم



صورة ١٠٥ك١٠٤

لوحات تصور الطبيعة الساكنة من فواكه مختلفة من منزل Cervi فى هيركلانوم

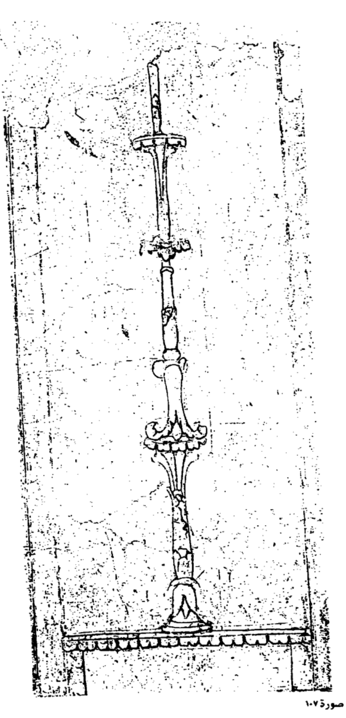






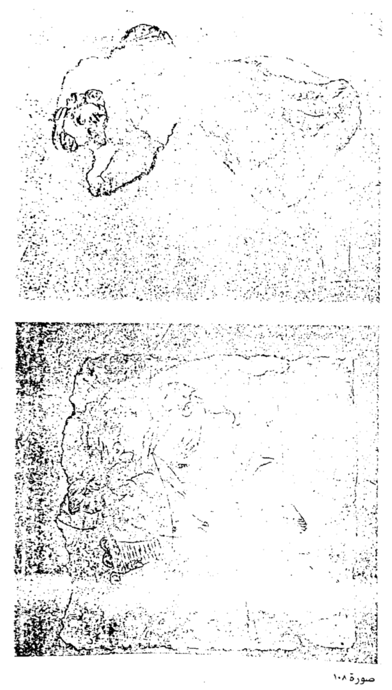
صورة ١٠٦

صورة للزخرفة البارزة فوق السقف القبوى لحجرة خلع الملابس بحمامات ستابيان في نابولي



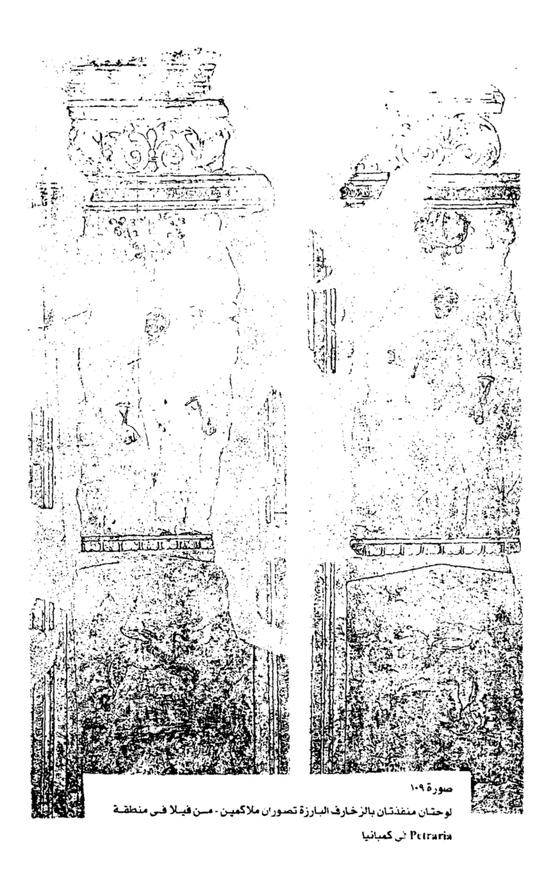
صورة ١٠٧

شمعدان منفذ بالبارز. عثر عليه فى فيلا فى منطقة Petraro بالقرب من جبل الفيزوف



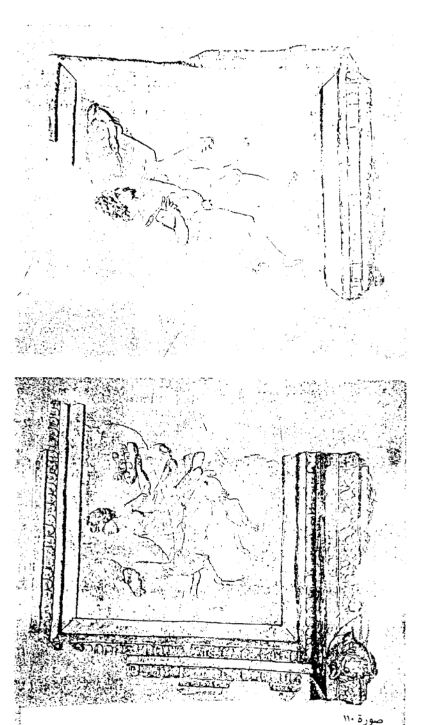
صورة ١٠٨

لوحتان منفذتان بالزخارف البارزة تصوران طفلين اسطوريين - **من فيلا فى** منطقة Petraria فى كمبانيا



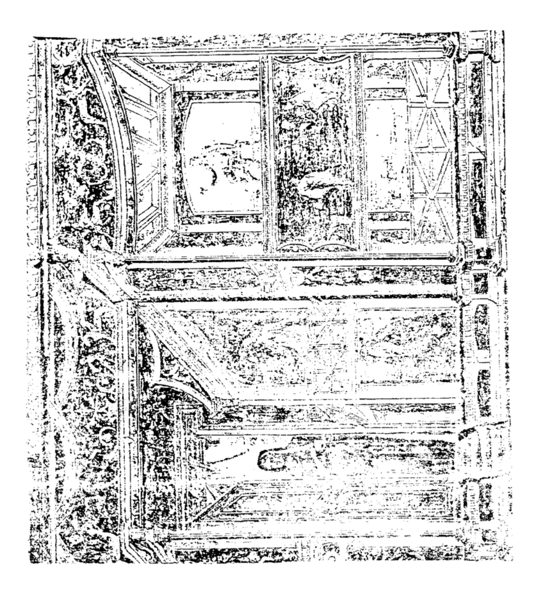
صورة ١٠٩

لوحتان منفذتان بالزخارف البارزة تصوران ملاكمين - من فيلا فى منطقة Petraria فى كمبانيا



صورة ١١٠

لوحتان منفذتان بالزخارف البارزة احداهما تمثل ساتير يمسك بالـ **rhyton** والاخرى ساتير فوق جدى من فيلا فى **Petraria**



صورة ١١١

جدار كامل بمنزل ملياجرو فى بومبى مزخرف بالأسلوب الرابع المعمارى
وبالزخارف البارزة



صورة ١١٢

لوحة مصورة على جدران منزل الديسكورى فى بومبى تصور أخيل فى sciro - بالمتحف القومى بنابولى



صورة ١١٣

لوحة مصورة لأخيل في Vettii من بومبي وموجودة بالمتحف القومي بنابولي



صورة ١١٤

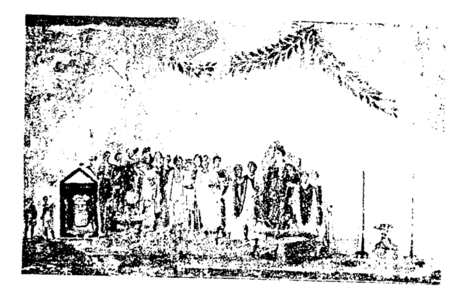
لوحة مصورة على جدران منزل Vettii في بومبي وتصور عقاب Dirce -

بالمتحف القومي بنابولي



صورة ١١٥

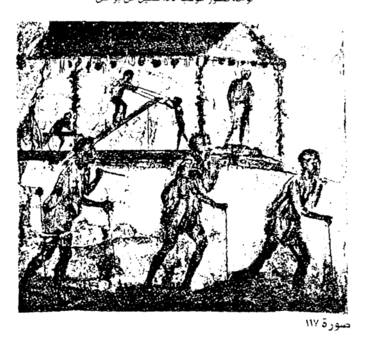
لوحة تصور هرقل و Onfale من منزل Sirigo فى بومبى





صورة ١١٦

لوحة تصور موكب الاله سيل من بومبى



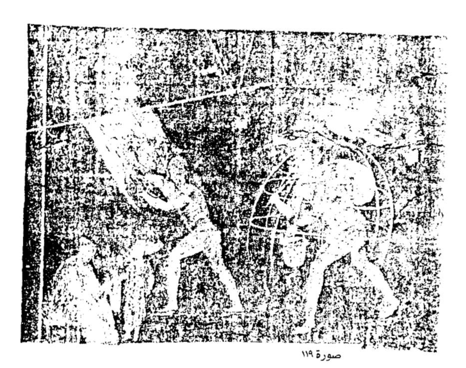
صورة ١١٧

لوحة تصور النجارين من بومبى وموجودة بالمتحف القومى بنابولى



صورة ١١٨

لوحة مصورة لبائع الخبز وأمامه الزبائن - من بومبى



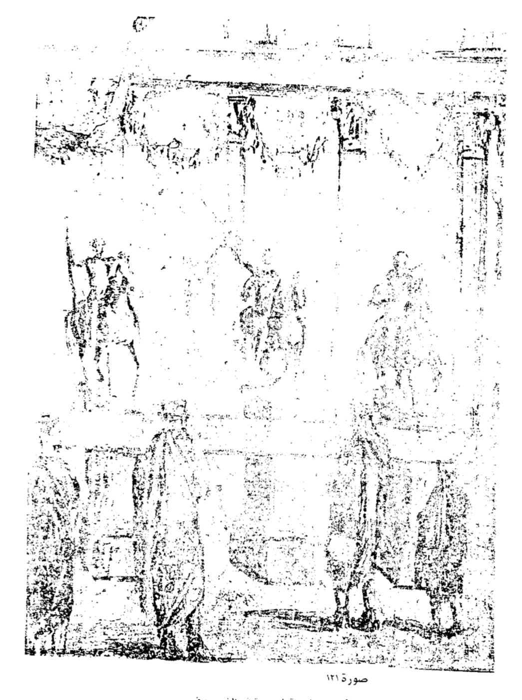
صورة ١١٩

لوحة تصور أعمال المنسوجات الصوفية - بومبى



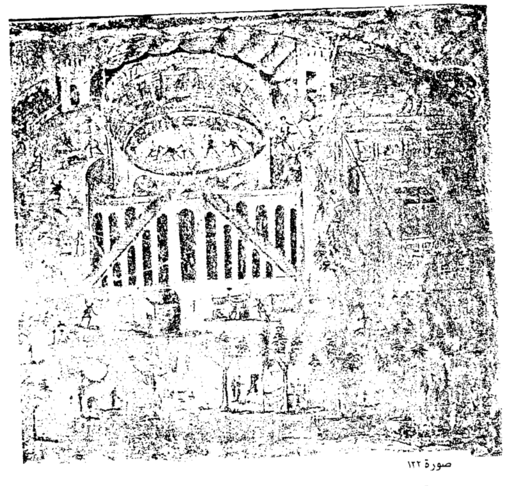
صورة ١٢٠

لوحة تصور رسامة أثناء قيامها برسم لوحة - بومبى



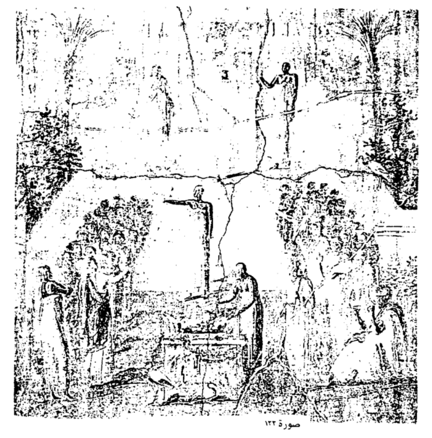
صورة ١٢١

لوحة تصور الحياة اليومية في الفوروم في بومبي



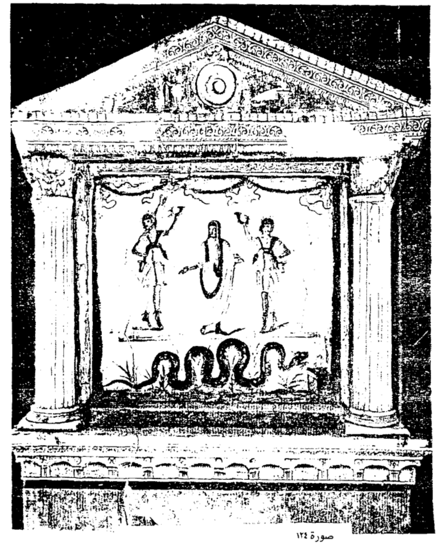
صورة ١٢٢

صورة تصور المنافسة بين أهل Nucera وأهل Pompeii فى مبنى المجالدة بمدينة بومبى



صورة ١٢٢

صورة للاحتفال بالالهة ايزيس من هيركلانوم



صورة ١٢٤

التصوير على هيكل اللاريس بمنزل Vettii فى بومبى



صورة ١٢٥

لوحة تصور ديونيسوس أمام جبل الفيزوف وموجودة الآن بالمتحف القومي بنابولي



صورة ١٢٦

لوحة تصور Terrentius Neo وزوجته - من بومبى



صورة ١٢٧

صورة شخصية لرجل مسن من بومبي



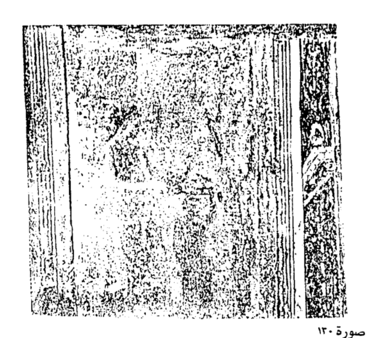
صورة ١٢٨

صورة شخصية لرجل من هركلانوم وموجودة الآن بالمتحف القومى بنابولى



صورة ١٢٩

صورة شخصية لما تعرف باسم الشاعرة سافو من بومبى



صورة ١٣٠

تصوير جدارى فى المبنى المعروف باسم كوبرى كاليجولا ويمثل منظرا دينيا



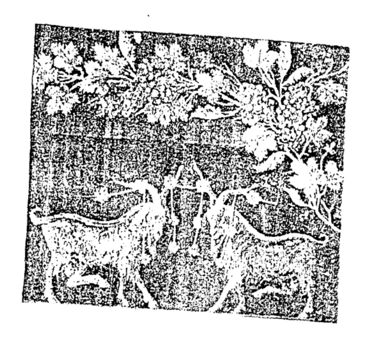
صورة ١٣١

صورة جنائزية من مدفن بشارع تارنتم بروما ويمثل اله الحظ



صورة ١٣٢

صورة لمنظر طبيعي من فيلا الـ Qi◆ntili بفيلا Albeni بروما



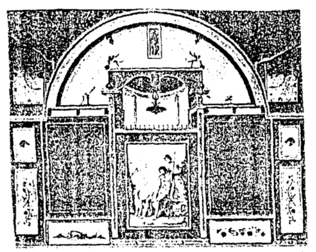
صورة ١٣٣

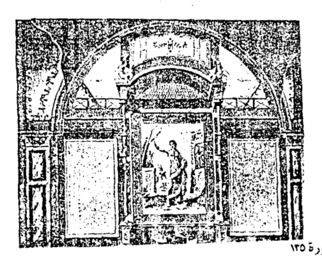
صورة طابعيا رعوى من منزل Cecili من توسكلوم - روما



صورة ١٣٤

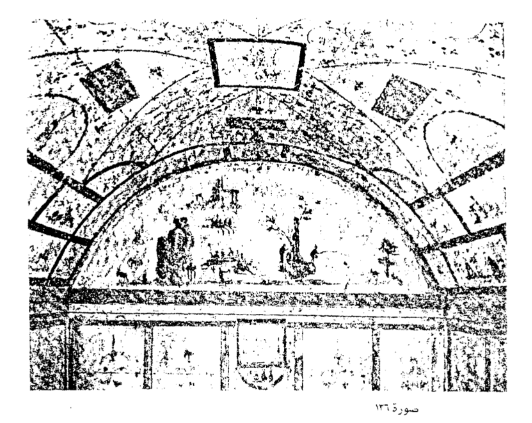
صورة طابعها دينى من منزل Cecili من توسكلوم - روما





صورة ١٣٥

التصوير الجدارى بفيلا نيجرونى بروما توضح التصوير فى العصر الهدريانى



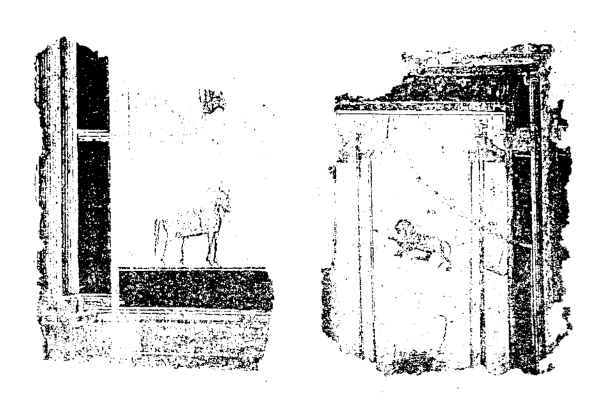
صورة ١٣٦

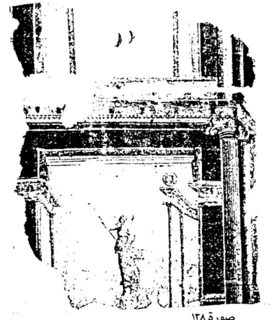
صورة جنائزية بمدفن Caivano فى نابولى تصور مناظر بيئية



صورة ١٣٧

تصوير جنائزى بمقبرة خارج بوابة سان سبستيان بروما له مضمون جنائزى لمتعة الروح فى العالم الآخر





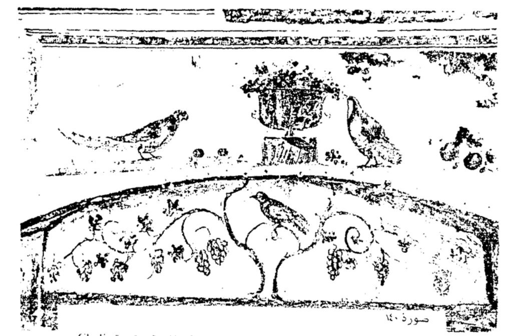
صورة ١٣٨

التصوير الجدارى بالعصر الأنطونينى فى شكل لوحات داخلها صور



صورة ١٣٩

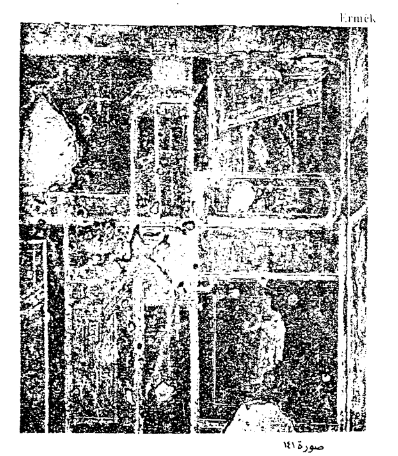
التصوير الجدارى بالعصر الانطونينى فى شكل لوحات متتالية بعناصر زخرفية رقيقة التصوير عن الممر الموجود بمنزل فى ميدان Cinquecento بروما



صورة ١٤٠

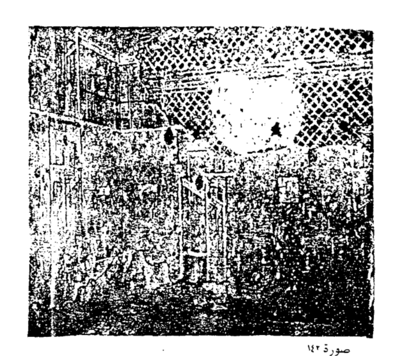
التصوير الجدارى بمدفن القديس سباستيان - المنطقة الهلالية بمقبرة Clodio

Ermek



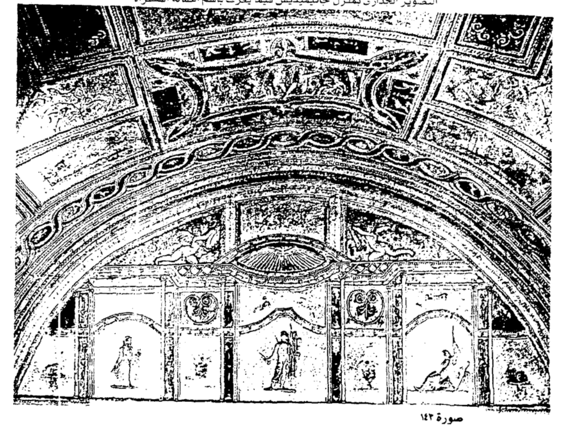
صورة ١٤١

التصوير الجدارى بمنزل جانيميديس بأوستيا - حجرة الطعام



صورة ١٤٢

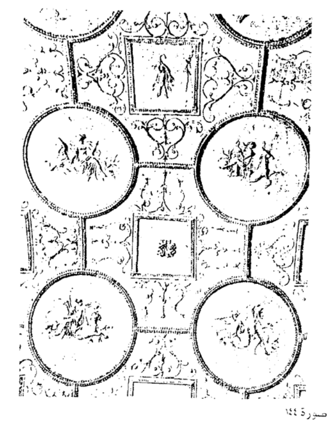
التصوير الجدارى بمنزل جانيميديس فيما يعرف باسم الصالة الصفراء



صورة ١٤٣

أقسام من الزخارف البارزة بالسقف القبوى بمقبرة Pancrazi بشارع اللاتين

بروما



صورة ١٤٤

الزخارف البارزة على السقف القبوى بمقبرة Valeri بالشارع اللاتينى بروما



صورة ١٤٥

التصوير الجدارى بمنزل Caupona del Pavone باوستيا



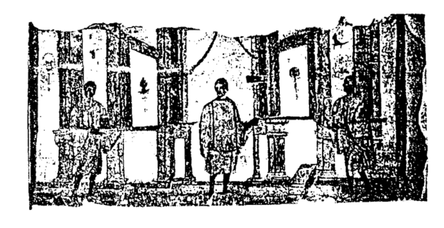
صورة ١٤٦

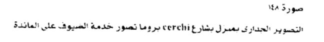
منظر من التراجيديا مصور على جدران مدفن Caecilii فى أوستيا



صورة ١٤٧

منظر خطف برسيفونى من مقبرة الـ caecilii فى اوستيا

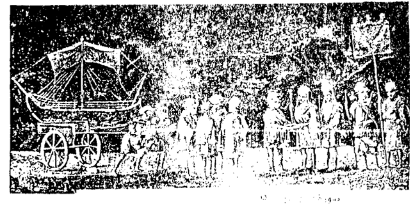




صورة ١٤٨

التصوير الجدارى بمنزل بشارع cerchi بروما تصور خدمة الضيوف على المائدة





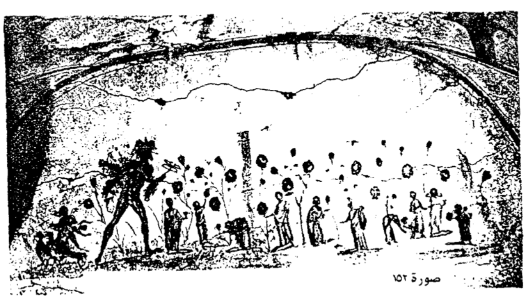
[illegible] بمتحف الفاتيكان



صورة ١٥١

صورة لاورفيوس وزوجته يوريديكي فى العالم السفلى - من مدفن Folius Mela

من اوستيا



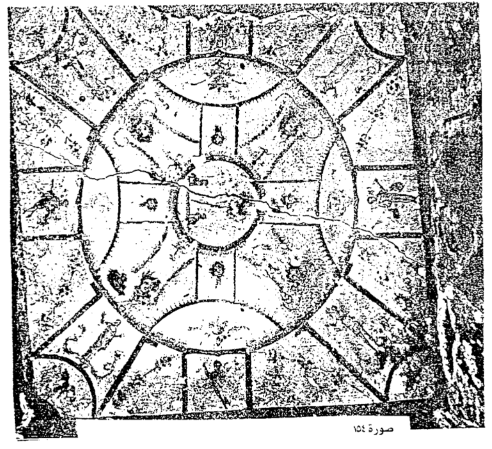
صورة ١٥٢

صورة من مقبرة الاكتافى تصور حقول الأبرار فى العالم الآخر - روما



صورة ١٥٢

التصوير الجدارى بحجرة الطعام بمنزل Celimontana بروما



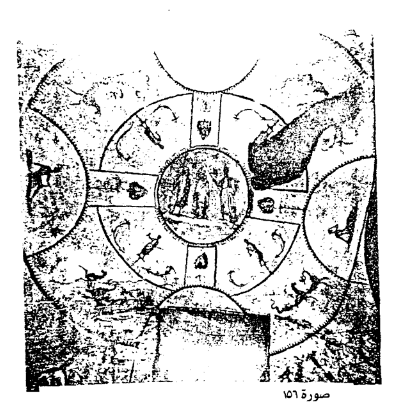
صورة ١٥٤

التصوير الجدارى على السقف القبوى بضريح القديس Callisto فى روما



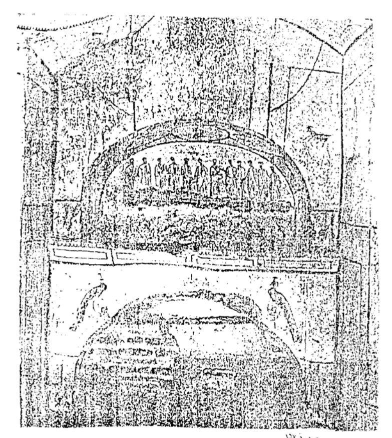
صورة ١٥٥

الصور الجدارية للجدار والسقوف بضريح الـ Aureli بروما



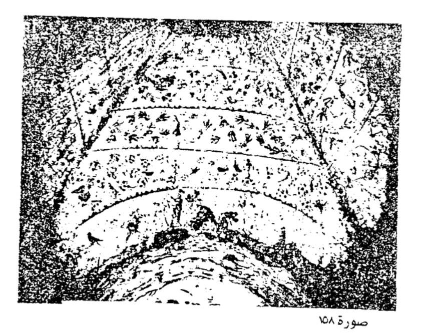
صورة ١٥٦

التصوير الجدارى بالسقف القبوى لضريح الـ Aureli بروما



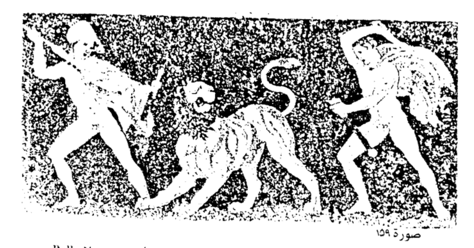
صورة ١٥٧

الزخارف بالمحلفة الهلالية بمقابر الـ Aureli والممثل بها العشاء الأخير



صورة ١٥٨

التصوير الجدارى بالسقف القبوى لمقبرة Pretestato بروما



صورة ١٥٩

لوحة موزايكو منفذة بالـ opus signinum تصور صيد الأسد - من بلا Pella

بمقدونيا وموجودة الآن بمتحف الآثار فى بلا ٤,٩٠ × ٢,٢٠ مترا



صورة ١٦٠

لوحة موزايكو منفذة بالـ opus signinum تصور صيد الغزال. منفذة من الفنان

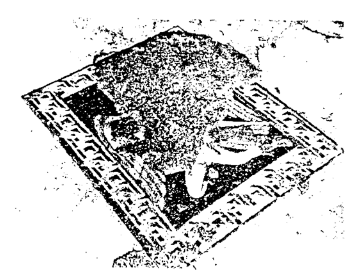
Gnosis) من Pella بمقدونيا - لازالت بالموقع مربعة ضلعها ٢,١٠ متر



صورة ١٦١

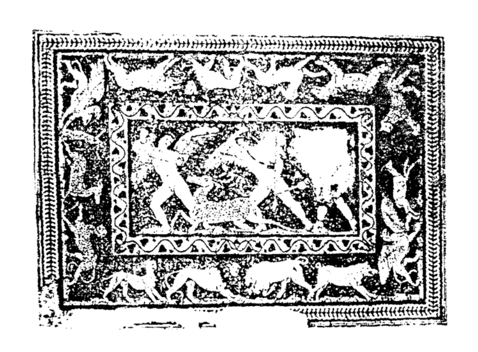
لوحة من الـ signinum تصور الكنتاوروس - مـن رودس - بمتحف الآثار برودس .

٢,٠٠ × ٢,٩٦ مترا



صورة ١٦٢

لوحة موزايكو من منزل Ganimede بـ Morgantina بصقلية تصور جانيميديس



صورة ١٦٣

لوحة موزايكو عثر عليها بالشاطبى بالاسكندرية وتمثل ثلاث رجال مجنحين يصطادون الغزال تمثل المرحلة الانتقالية من الـ signinum إلى الـ **tessellatum**

٤,٤٦ × ٢,٣٥ مترا



صورة ١٦٤

لوحة سوفيلوس عثر عليها بتل طماى بالدلتا ومحفوظة الآن بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية - اللوحة تمثل برنيكى الثانية ومنفذة بطريقة الـ tessellatum الملون - الضلع فى المربع ١,٢٥ مترا



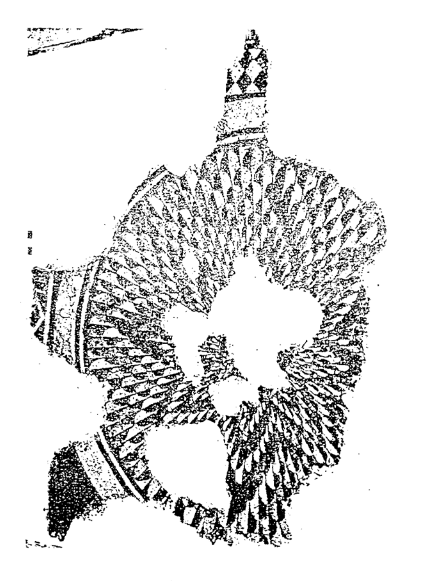
صورة ١٦٥

لوحة تمثل ربما ديونيسوس فوق الليوبارد من منزل الأقنعة بدبلوس الضلع ١,٠٨ مترا



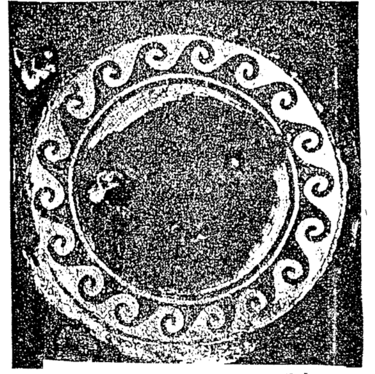
صورة ١٦٦

لوحة موزايكو من ديلوس عثر عليها بمنزل ديونيسوس ومنفذة بطريقة الـ tessellatum الملون وتمثل ديونيسوس راكبا النمر - ١,٢٩ × ١,٥٧ مترا



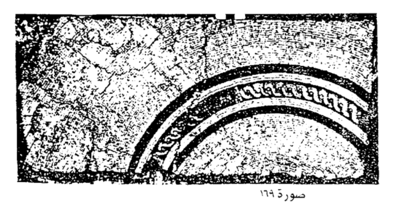
صورة ١٦٧

لوحة ثلاثية التقسيم عثر عليها فى القبارى الإسكندرية وتمثل درع الميدوزا بزخرفة قشر السمكة المنفذة بالـ **Vermiculatum المتعدد الألوان، واللوحتان** الاخريتان تمثلان فواكه وزهور.



صورة ١٦٨

لوحة من الاسكندرية استخدم فيها عنصر الموجة المتتالية



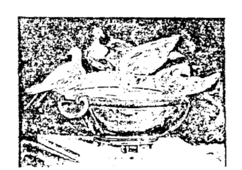
صورة ١٦٩

لوحة موزايكو تمثل زخرفة الجديلة ذات الشريطين



صورة ١٧٠

لوحة موزايكو اكتشفت بكوم الدكة وتظهر زخرفة الأسنان



صورة ١٧١

لوحة موزايكو منفذة بال tessellatum تصور الحمام الزاجل فوق آنية للشرب فيها

عثر عليها بتيوفولى وموجودة بالمتحف القومى بروما



صورة ١٧٢

لوحة موزايكو منفذة بالـ tessellatum تصور بقايا الطعام من النوعية المعروفة باسم asarotos عثر عليها فوق ل الأفنتين وموجودة الآن بمتحف الفاتيكان



صورة ١٧٢

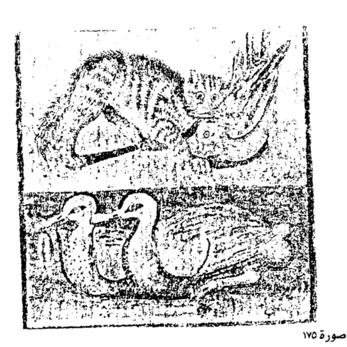
لوحة موزايكو عثر عليها بمنزل الـ Fauno في بومبي منفذة بالـ tessellatum

وتمثل اقنعة وحبير لندات



صورة ١٧٤

لوحة موزايكو منفذة بال Tessellatum عثر عليها بمنزل الـ Fauno في بومبي وتمثل قطة مع طائر وبط نيلي يسبح وأسفله قواقع، بمتحف نابولي



صورة ١٧٥

لوحة موزايكو تصور قطة تهاجم فرخ بط وبطتان نيليتان - موجودة بالمتحف القومي بروما



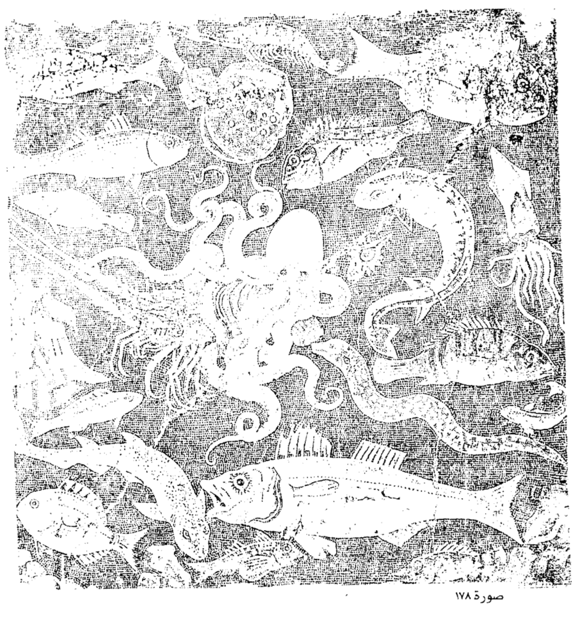
صورة ١٧٦

لوحة موزايكو تصور قطة تهاجم دجاجة ومن أسفل بطتان وتفاحتان بمتحف الفاتيكان



صورة ١٧٧

لوحة موزايكو تصور حمامة وببغاوين فوق إناء معدنى به ماء، ومن أسفل فهد
وتمرتين من الفاكهة . من سانتا ماريا بكابوا



صورة ١٧٨

لوحة موزايكو ضخمة تصور أسماك وكائنات رخوية بحرية - من مـنزل الـ Fauno

ببومبى، وموجودة بمتحف الآثار بنابولى



صورة ١٧٩

اللوحة الشهيرة لمعركة الاسكندر وداريوس بحجرة الصالون بمنزل الـ Fauno

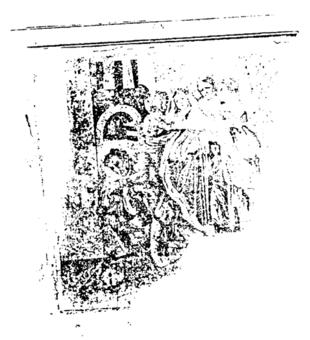
والمنفذة بالـ Vermiculatum المتحف القومى بنابولى



صورة ١٨٠

لوحة موزايكو تصور ايروس المجنح فوق نمر من منزل الـ Fauno ببومبي

وموجود الأن بمتحف الأثار بنابولي



صورة ١٨١

لوحة موزايكو تصور ثيسيوس والمينتاوروس ومجموعة من أهل كريت . موجودة

بمتحف الاثار بنابولي



صورة ١٨٢

ثلاث لوحات من الموزايكو تصور البيئة النيلية بما فيها من طيور وحيوانات وزواحف موجودة بالمتحف القومي بنابولي

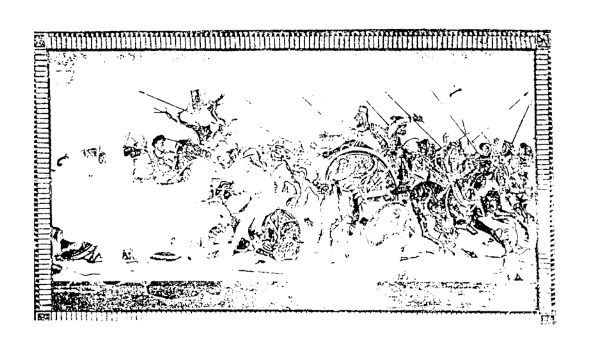


صورة ١٨٣

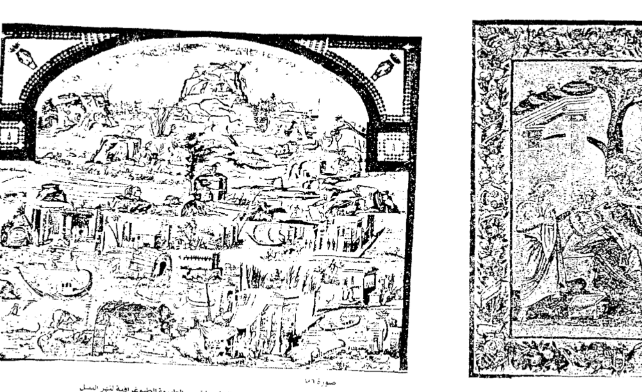
لوحة موزاييكو تصور مشهد مسرحي من الكوميديا، موجودة بالمتحف القومي بنابولي

صورة ١٨٤

لوحة موزاييكو تصور مشهد مسرحي من الكوميديا لاعمال السحر، موجودة بالمتحف القومي بنابولي







صورة ١٨٥

لوحة موزايكو تصور أكاديمية أفلاطون وبها بعض الفلاسفة من فيلا T. Siminius في بومبي

صورة ١٨٦

لوحة من الموزايكو الضخمة من بالسترينا تصور الطبيعة الطبوغرافية لنهر النيل

من منابعه وحتى مصبه في الإسكندرية - موجودة بالمتحف القومي لبالسترينا

صورة ١٨٧

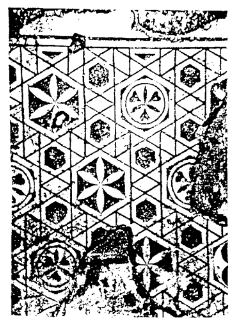
لوحة الموزاييك التي تغطي أرضية احدى الحجرات بمنزل Grifi فوق تل البالاتين

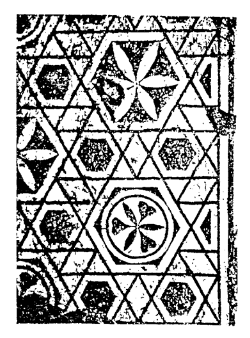
بروما

صورة ١٨٨

لوحة الموزاييكو [illegible]

والعناصر الهندسية [illegible] Secchi [illegible]





صورة ١٨٩

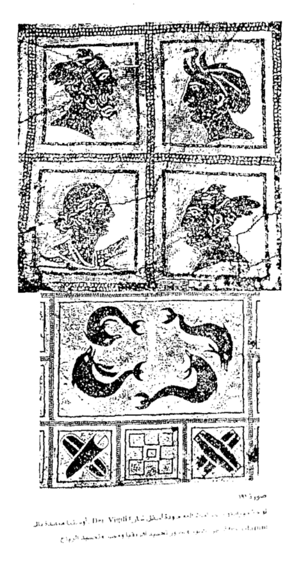
لوحة موزاييكو من منزل Della Schola del Traiano باوستيا يوضح التعقيد

في الأشكال الهندسية التي ابتكرها الرومان

صورة ١٩٠

لوحة موزايكو من منزل Con Portico Ditufo بأوستيا توضح بدء استخدام قطع

فسيفساء ملونة في الـ tessellatum

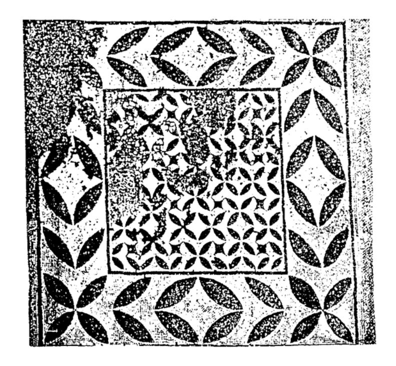


صورة ١٩١

Dei Vigili

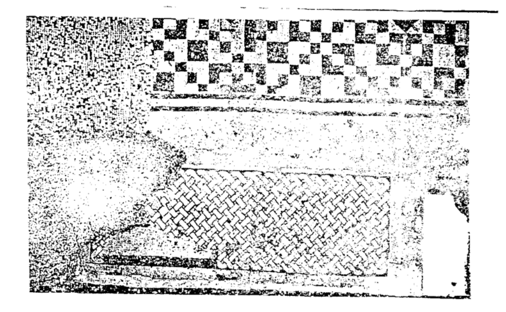


Dei Vigili



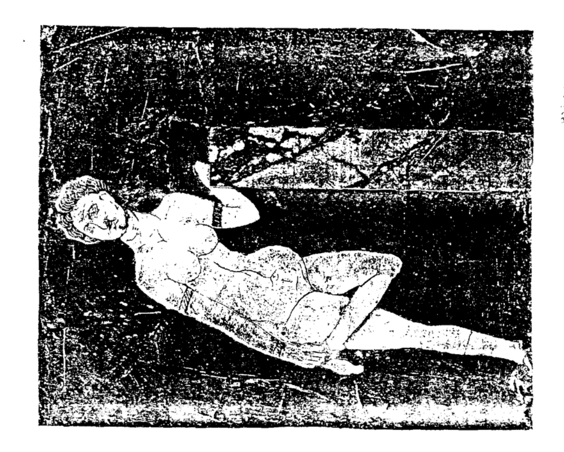
صورة ١٩٣

لوحة موزايكو بمنزل Fulminate بأوستيا مزخرف بعناصر نباتية مع وجود الـ emblema أيضا بعناصر نباتية تشكيلية.



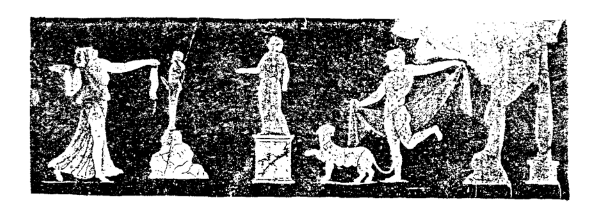
صورة ١٩٤

لوحه موزايكو بمنزل Fulminata بأوستيا مزخرف بعناصر هندسية مركبة مع المربع والجديلة كعنصر زخرفي موحد لكل اللوحة



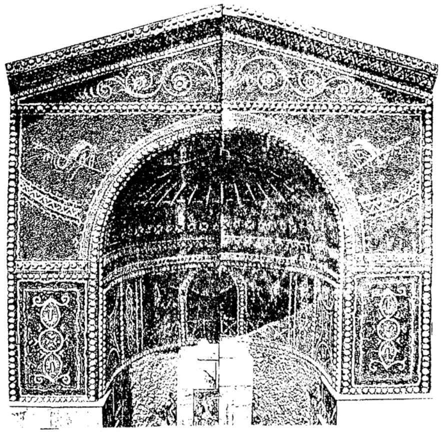
صورة ١٩٥

لوحة من الرخام كانت ترصع بها الجدران وتمثل فينوس وهي تخلع الصندل من بومبي



صورة ١٩٦

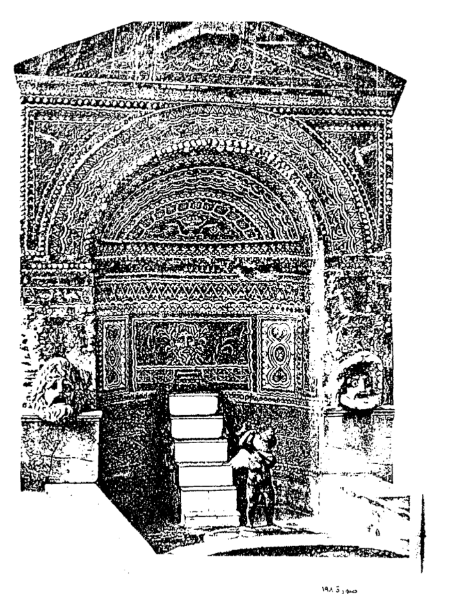
لوحة موزايكو فيما يعرف بأسلوب الترصيع المرمري لتزيين الجدران وتمثل الحلقة الديونيسية





صورة ١٩٧

[illegible] مزخرفة تغطيها قطع الفسيفساء [illegible] والقواقع بحديقة منزل الـ
Scienziati بومبي



صورة ١٩٨

هيكل الـ ninfeo في منزل الـ Fontana grande في بومبي والمزخرفة
بفسيفساء من الأحجار الملونة والزجاج بالإضافة للقواقع البحرية



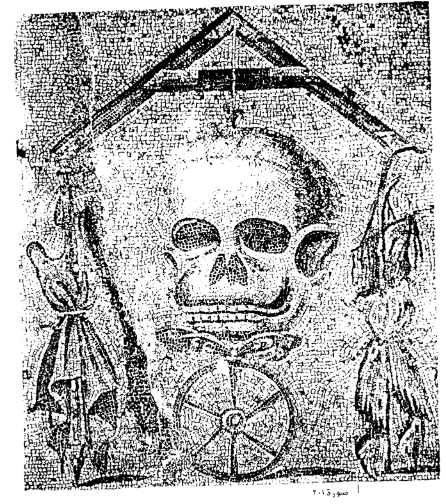

صورة ١٩٩

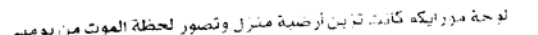
لوحة موزايكو من منزل الشاعر التراجيدى فى بومبى منفذة بالـ tessellatum الملون وتمثل الاستعداد لتمثيل دراما ساتيرية



صورة ٢٠٠

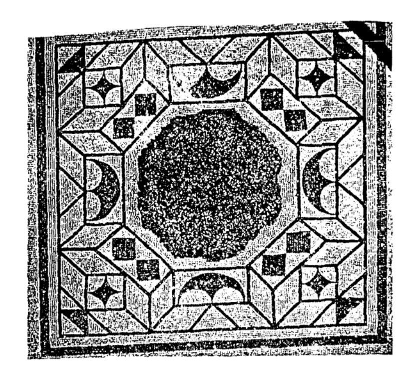
لوحة موزايكو يصور سيدة فى أواسط العمر شكلت اللوحة الرئيسية فى لوحة الموزايكو المنفذة بالـ sectile





صورة ٢٠١

لوحة موزايكو كانت تزين أرضية منزل وتصور لحظة الموت من بومبى



صورة ٢٠٢

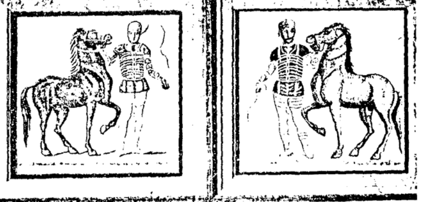
موزايكو بالابيض والأسود من منزل Apuleia بأوستيا يوضح الابتكارات الرومانية الجديدة في الأشكال الهندسية



صورة ٢٠٢

لوحة الموزايكو الملون من فيلا هدريان بتيفولى وتصور الكنتاوروس يصطاد الحيوانات الضارية

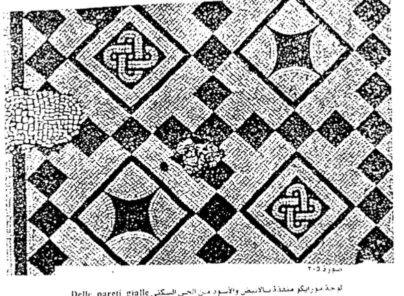




صورة ٢٠٤

ثلاث لوحات من الموزاييك باللونين الأبيض والأسود تمثل مدربي السيرك .

المتحف القومي بروما

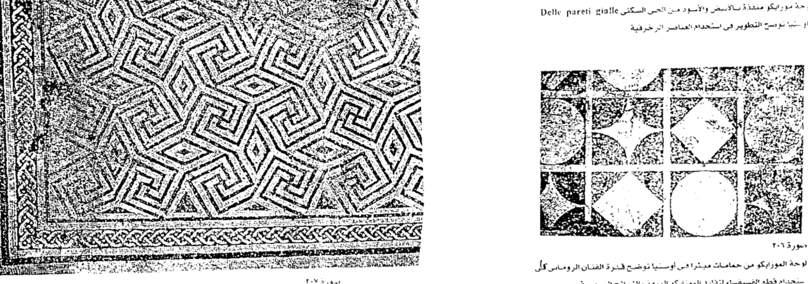


صورة ٢٠٥

لوحة موزايكو منفذة بالابيض والأسود من الحى السكنى Delle pareti gialle
بأوستيا توضح التطوير فى استخدام العناصر الزخرفية

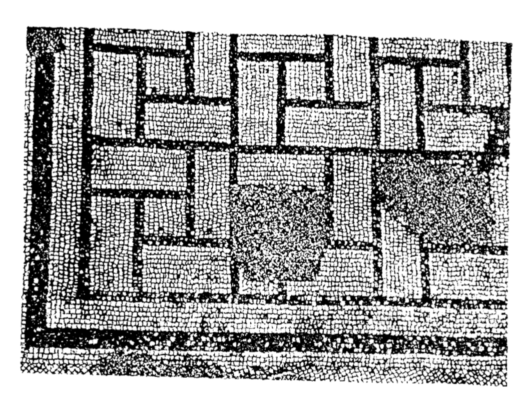
صورة ٢٠٦

لوحة الموزايكو من حمامات ميثرا فى أوستيا توضح قدرة الفنان الرومانى كلى
ستخدام قطع الفسيفساء لتقليد الموزايكو المنفذ بالشرائح المرمرية



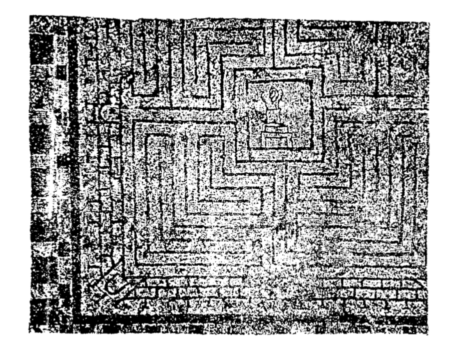
صورة ٢٠٧

لوحة موزايكو بميدان فيكتوريا بأوستيا توضح الاستخدام الجديد لشكل المياندار



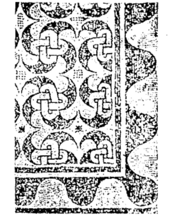
صورة ٢٠٨

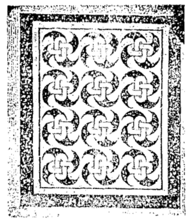
لوحة من الموزايكو من حي ربات الشعر والموسيقى المنفذ باللونين الأبيض والأسود وتوضح استخدام الخطوط لتكوين أشكال هندسية



صورة ٢٠٩

لوحة موزايكو منفذة بالأبيض والأسود من القصر الإمبراطوري بأوستيا توضح استخدام الخطوط لزخرفة اللوحة كلها مع تكوين لوحة رئيسية في الوسط



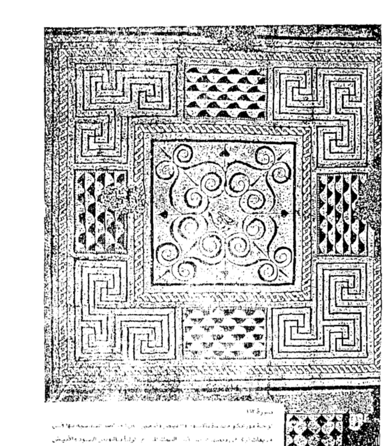


صورة ٢١١

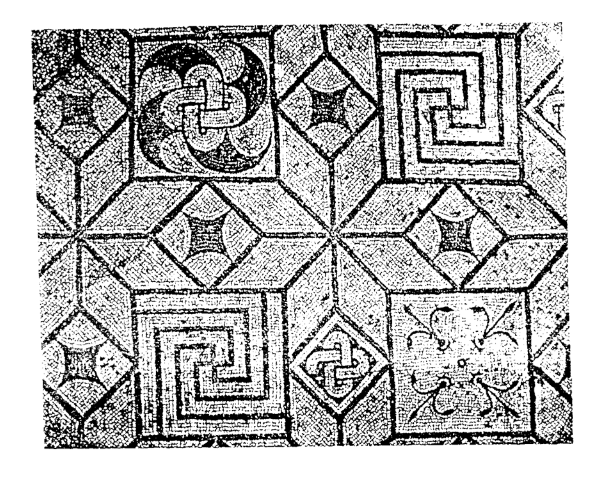


صورة ٢١٢

لوحة موزايكو من فوروم Corporazioni توضح استخدام عنصر البلطة المزدوجة من اوستيا

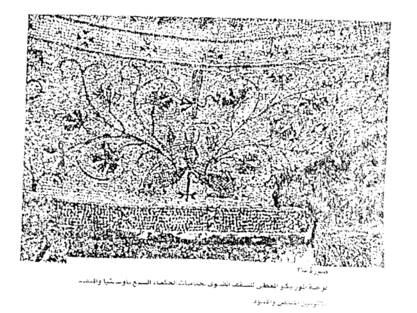


صورة ٢١٣



صورة ٢١٠

لوحة موزايكو منفذة بالأبيض والأسود من حى ربات الشعر والموسيقى بأوستيا توضح المزيد من الابتكارات الهندسية باستخدام الخطوط والعناصر الزخرفية لعقدة سليمان والنباتات التخطيطة



صورة ٢١٣

لوحة الموزايكو المغطى للسقف الشوى بحمامات الحكماء السبع بأوستيا والمنفذ

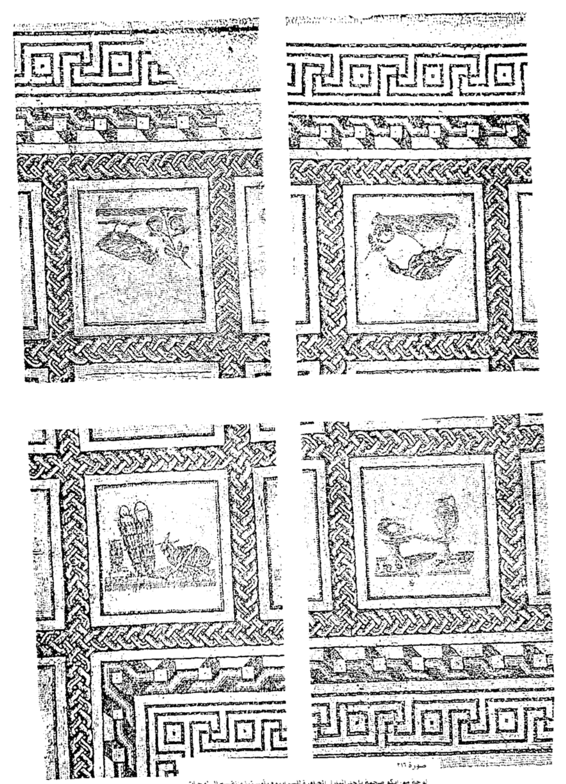
باللونين الأبيض والأسود



صورة ٢١٤

لوحة موزايكو منفذة بالأبيض والأسود وتجمع ... العناصر الهندسية

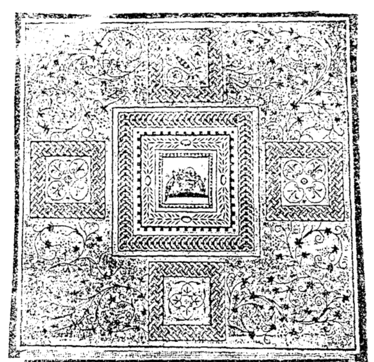
والتصويرية. اللوحة من حمامات الحكماء السبعة بأوستيا



صورة ٢١٦

لوحة موزايكو صحمة باحد المنازل المجاورة للسرابيوم بأوستيا و تنقسم إلى لوحات

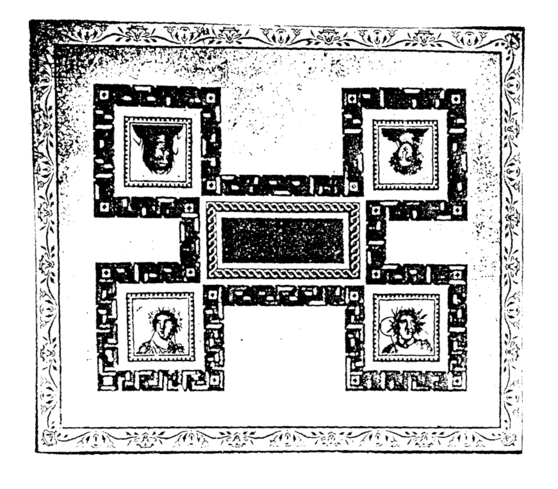
بداخلها أواني أو عناصر من الطبيعة الساكنة التي تقلد التراث الهلنستي





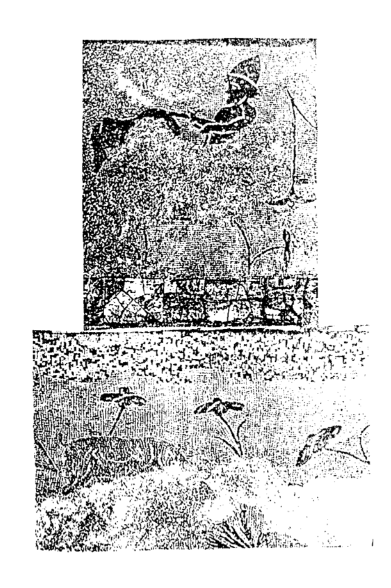
صورة ٢٠٧

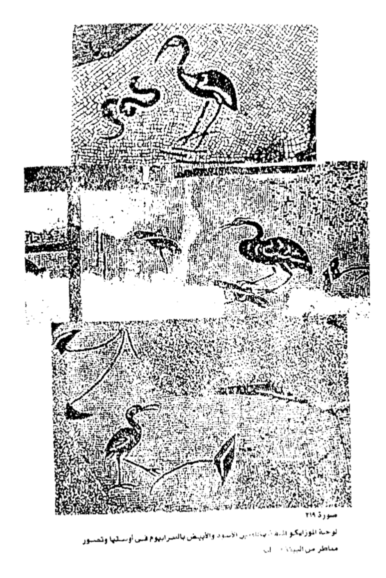
لوحة موزايكو ملون من القصر الإمبراطوري توضح انعكاس التراث الهلنستي في الموزايكو الروماني



صورة ٢١٨

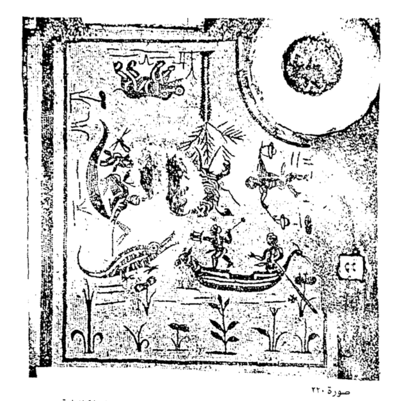
لوحة موزايكو ملون من العصر الإمبراطوري بأوستيا تمثل التقارب مع التراث الهلنستي





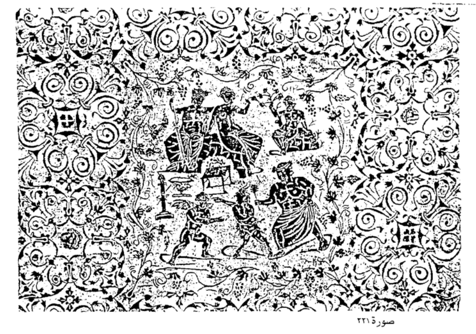
صورة ٢١٩

لوحة الموزايكو [illegible] الأسود والأبيض بالسرابيوم فى أوسطها وتصور مناظر من البيئة [illegible]



صورة ٢٢٠

لوحة موزايكو من مقابر الجزيرة المقدسة فى أوستيا تصور مناظر من البيئة النيلية



صورة ٢٢١

لوحة منفذة باللونين الأود والأبيض لأسطورة الصراع بين ايروس والاله بان فى

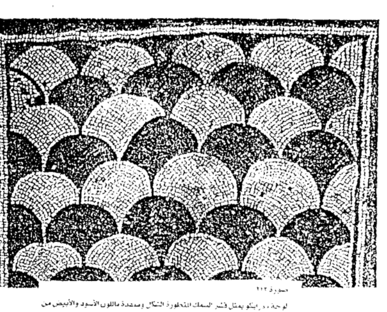
وجود ديونيسوس واريادنا من المنزل المعروف باسم ديونيسوس وأريادنا فى أوستيا





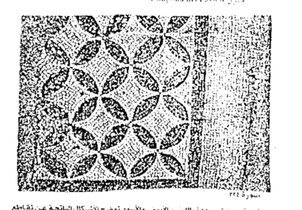
صورة ٢٢٢

لوحة موزايكو باللونين الأسود والأبيض من حمامات نبتون بأوستيا وتمثل الإله نبتون وسط الكائنات البحرية



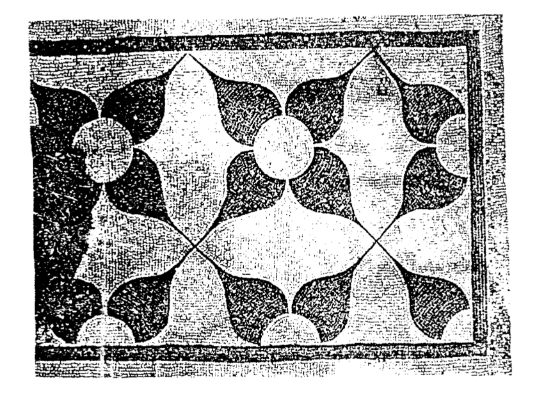
صورة ٢٢٣

لوحة موزايكو يمثل قشر السمك المحلورة الشكل ومنفذة باللون الأسود والأبيض من منزل Caupona del Pavone



صورة ٢٢٤

لوحة موزايكو منفذة باللونين الأبيض والأسود توضح الأشكال الناتجة عن تقاطع الدوائر معسكر الـ Magna Mater بأوستيا



صورة ٢٢٥

لوحة موزايكو من حمامات الفورم بأوستيا توضح استخدام عناصر هندسية ضخمة لتوضيح التباين بين اللونين



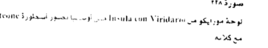
صورة ٢٢٦

لوحة موزايكو من منزل Fortuna Annonaria بأوستيا توضح عدم قدرة الفنان الروماني على تنفيذ عنصر المياندر. لوحة مقسمة إلى مربعات داخلها عناصر تصويرية وحيوانات وتتوسطها لوحة ليكورجوس وأمبروسيا

صورة ٢٢٧

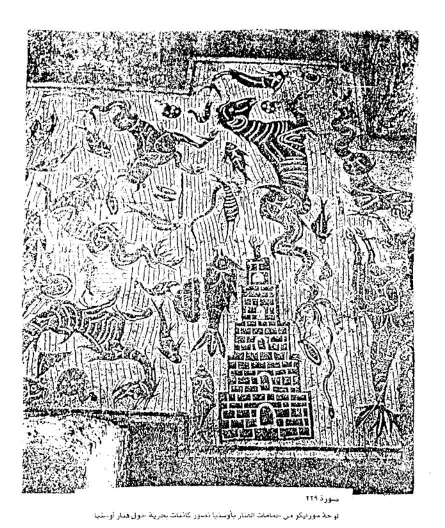
لوحة موزايكو من Schola del Traiano من أوستيا توضح تدهور العناصر النباتية التي تضم أيضا عناصر تصويرية





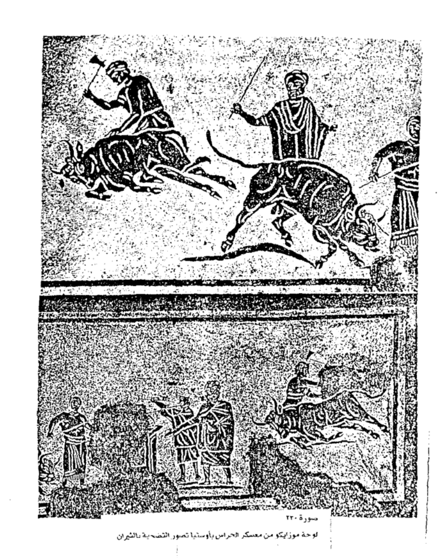
صورة ٢٢٨

لوحة موزايكو من Insula con Viridario في أوستيا تصور أسطورة Atteone مع كلابه



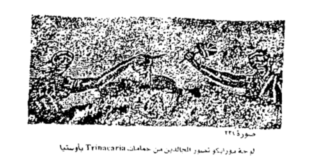
صورة ٢٢٩

لوحة موزايكو من حمامات الفنار بأوستيا تصور كائنات بحرية حول فنار أوستيا



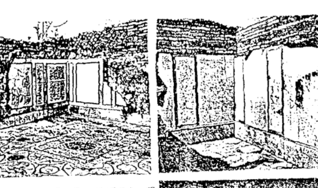
صورة ٢٢٠

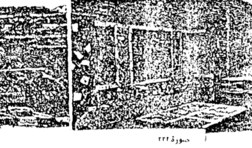
لوحة موزايكو من معسكر الحراس بأوستيا تصور التضحية بالثيران

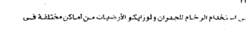


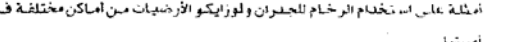
صورة ٢٢١

لوحة موزايكو تصور الجالدين من حمامات Trinacaria بأوستيا



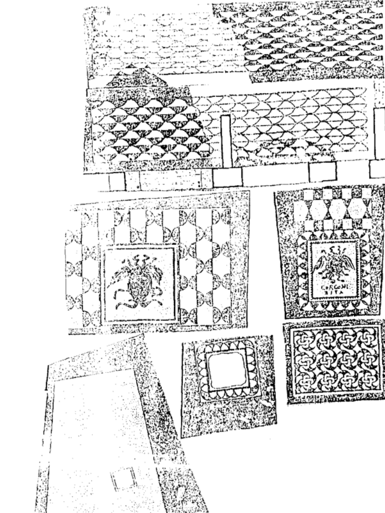






صورة ٢٢٢

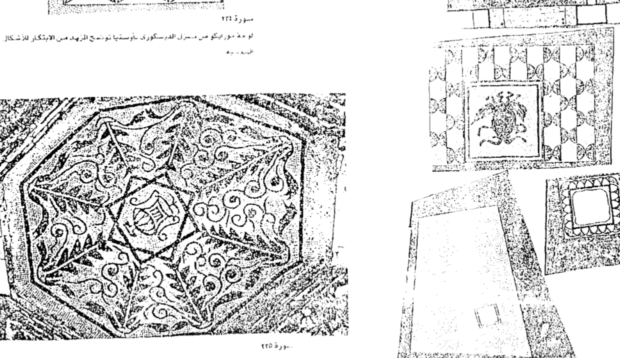
أمثلة على استخدام الرخام للجدران ولوزايكو الأرضيات من أماكن مختلفة في أوستيا



صورة ٢٢٣

لوحات الموزايكو بمنزل الجورجون [illegible] وتوضح مختلف نوعيات الزخارف

الهندسية بالإضافة إلى لوحة الجورجون [illegible] المنزل [illegible]



صورة ٢٢٤

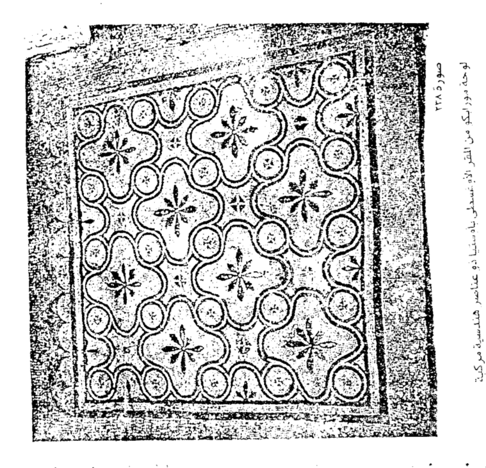
لوحة موزايكو من منزل الديسكوري بأوسديا توضح الزهد من الابتكار للأشكال

الهندسية

صورة ٢٢٥

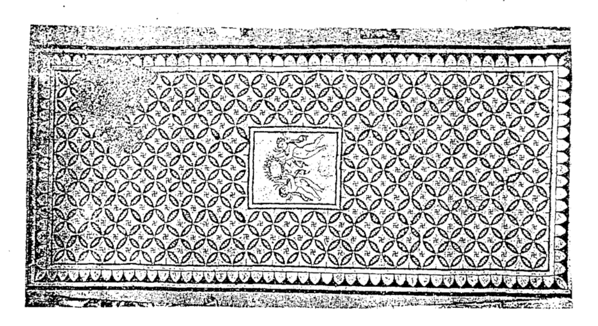
[illegible] الشكل تظهر التشويه في الأشكال [illegible] ذات الأوراق المسننة من

[illegible] بأوسديا



صورة ٢٣٨

لوحة موزايكو من القر الأوغسطي بأوستيا ذو عناصر هندسية مركبة



صورة ٢٣٩

لوحة موزايكو من القر الاوغسطى بأوستيا بعناصر هندسية فى وسطها لوحة

رئيسية تصور طفلين أسطوريين

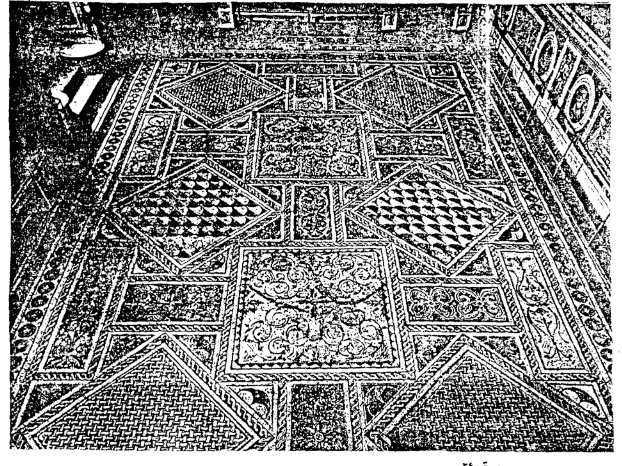


صورة ٢٣٦

لوحات موزايكو من القصر الأوغسطى بأو[illegible] بعدة ألوان وتعكس التغيير فى الزخارف الهندسية

صورة ٢٣٧

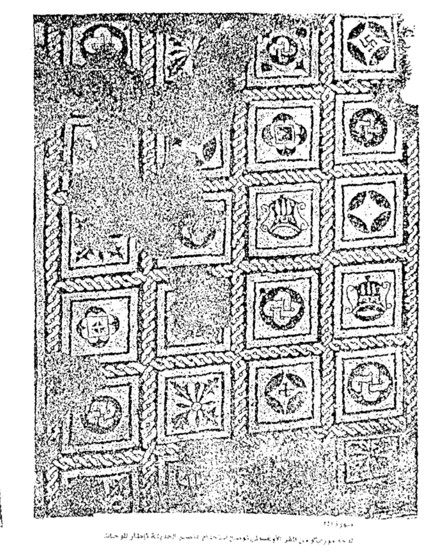
لوحة موزايكو متعددة الألوان بعناصر تصويرية ونباتية وهندسية من فيلا Suburbana بأوستيا



صورة ٢٤٠

لوحة موزايكو ومن القصر الإمبراطورى بأوستيا وموجودة الآن بمتحف الفاتيكان

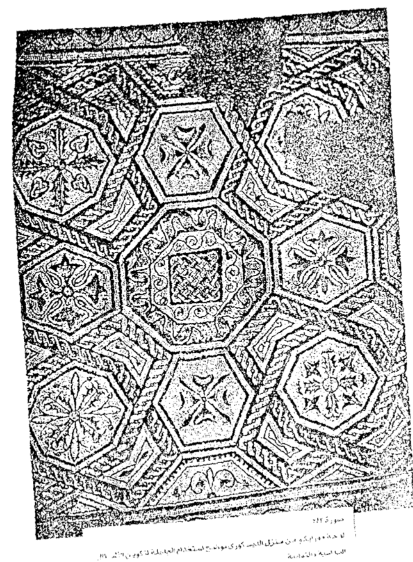
توضح تعدد استخدام عنصر الجديلة



صورة ٢١١

لوحة موزاييكو من القرن الأول الميلادي توضح استخدام عنصر الجديلة كإطار للوحدات

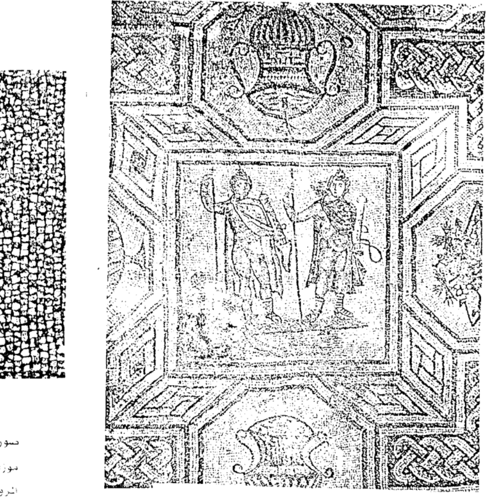
[illegible]



صورة ٢١٢

لوحة موزاييكو من منزل الاتيس كوري توضح استخدام الجدائل لتكوين الأشكال

السداسية والثمانية

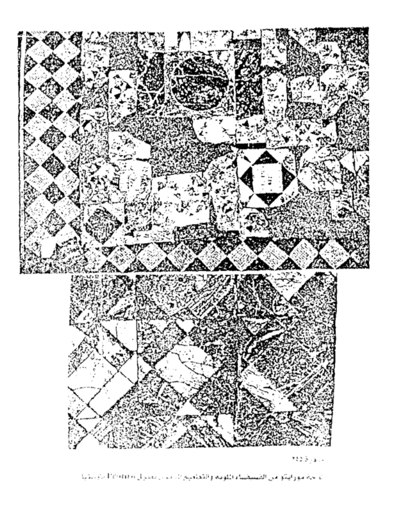


صورة ٢٤٣

لوحة اخرى من منزل الديسكوري باستخدام الجديلة للتقسيم وتكوين لوحات محصورة

صورة ٢٤٤

موزايكو ملون من منزل Protiro باوستيا يوضح التباين والتداخل بين عنصر المروحة



صورة ٢٤٥

لوحة موزاييكو من الفسيفساء الملونة والتقاطيع [illegible] منزل Portico [illegible]





صورة ٢٤٦

لوحة موزاييكو ملون من منزل الديسكوري يصور فينوس فوق القوقعة وحولها

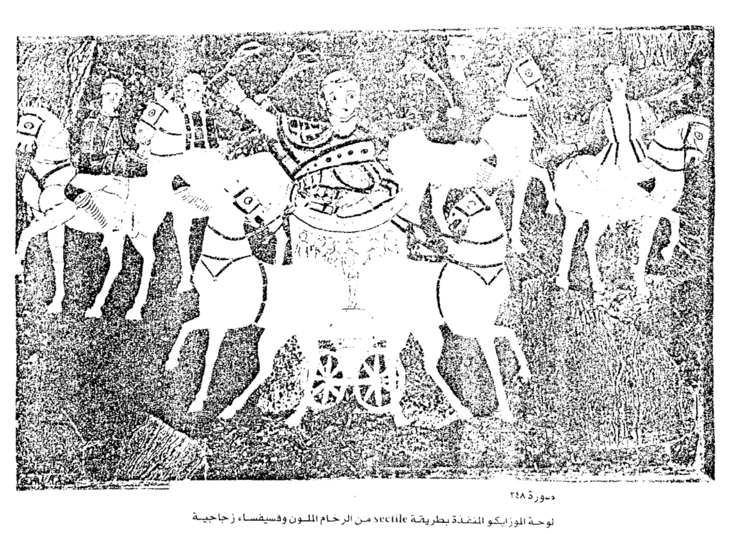
موكب من الزيتونين وحوريات الماء والكائنات البحرية الأسطورية



صورة ٢٤٧

الـ emblema في لوحة الموزايكو من مبنى المقـر الأوغسطى بأوستيا وتمثـل اثنـين

من الأطفال الأسطورية ومعها الجيرلندة



صورة ٢٤٨

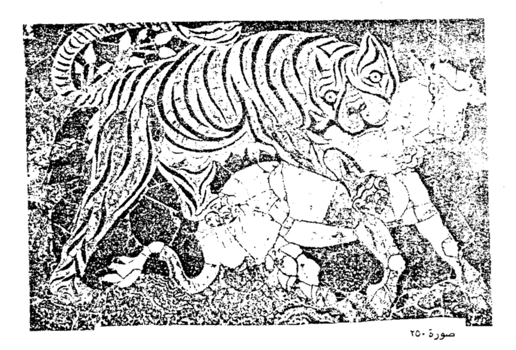
لوحة الموزايكو المنفذة بطريقة sectile من الرخام الملون وفسيفساء زجاجية

وتمثل القنصل على عربة وخلفه فرسان من السيرك - من بازيلكا Giuno Basso



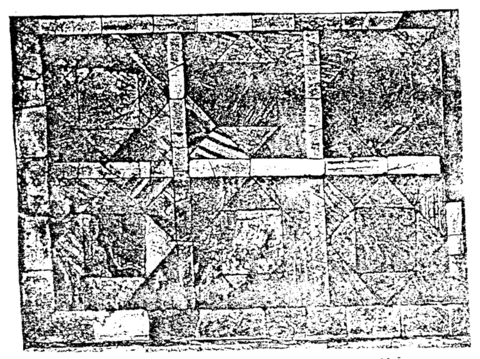
صورة ٢٤٩

لوحة منفذة بالرخام الملون sectile تصور نمرا يفترس ثور من بازيليكا Giuno Basso



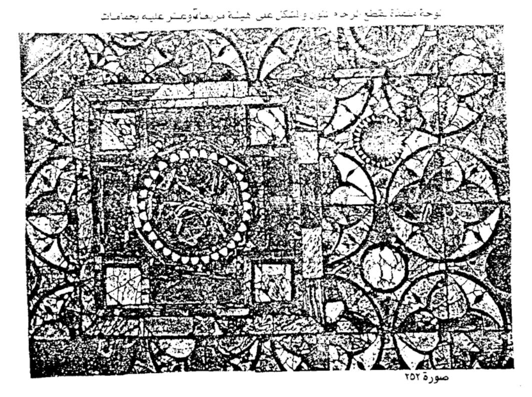
صورة ٢٥٠

لوحة منفذة بالرخام الملون sectile تصور نمر يفترس عجل من بازيلكا Giuno Basso



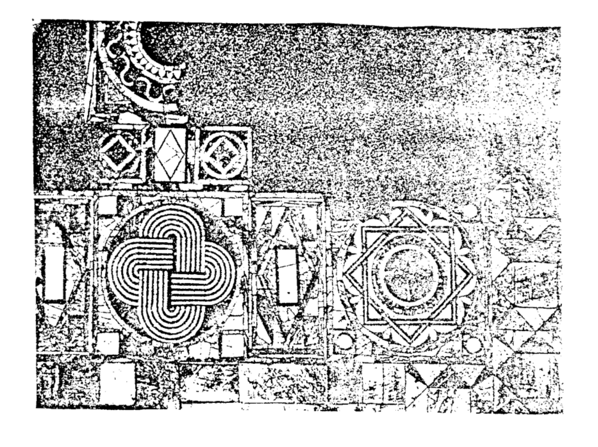
صورة ٢٥١

لوحة منفذة بقطع الرخام الملون وتشكل على هيئة مربعات وعثر عليه بحمامات



صورة ٢٥٢

لوحات الموزايكو بمنزل Amore e Psiche بأوستيا وتوضح الزخارف الهندسية المنفذة بالرخام الملون



صورة ٢٥٢

لوحة بعناصر هندسية منفذة بطريقة sectile عثر عليها بمبنى الـ ninfeo

بأوستيا



صورة ٢٥٤

لوحة الموزايكو بفيلا أرمينا بصقلية منفذة بالـ tessellatum الملون وتصور تجسيد افريقية



صورة ٢٥٥

لوحة الموزايكو بفيلا أرمرينا بصقلية وتصور هزيمة العمالقة



صورة ٢٥٦

لوحة موزايكو بفيلا أرمرينا بصقلية وتصور الأعمال المختلفة بالسيرك



صورة ٢٥٧

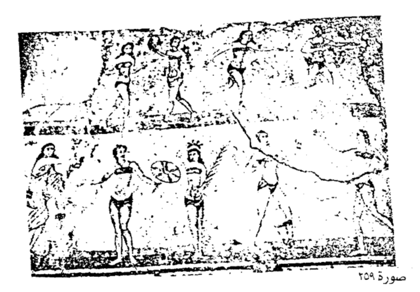
لوحة موزايكو بفيلا ارمرينا بصقلية وتصور الاستعداد لرحلة صيد برية



صورة ٢٥٨

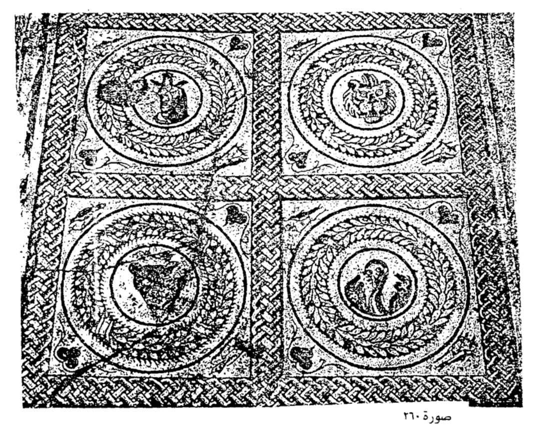
لوحة موزايكو بفيلا أرمرينا بصقلية منفذة بطريقة الـ vermiculatum

وتصور مناظر من الصيد البرى



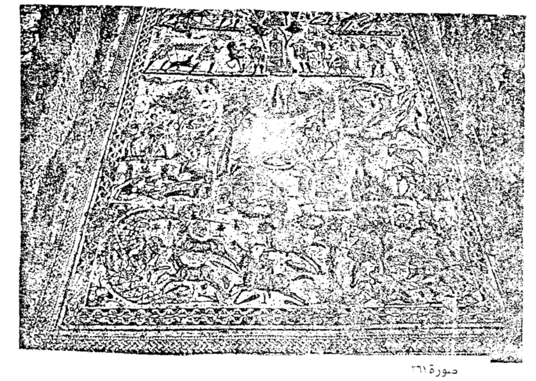
صورة ٢٥٩

لوحة موزايكو بفيلا أرمرينا بصقلية وتصور مزاولة الألعاب الرياضية (الحياة اليومية)



صورة ٢٦٠

لوحة موزايكو من فيلا أرمرينا بصقلية مقسمة بواسطة الجديلة إلى لوحات مصورة لحيوانات داخل إطارات دائرية من عنصر الجديلة

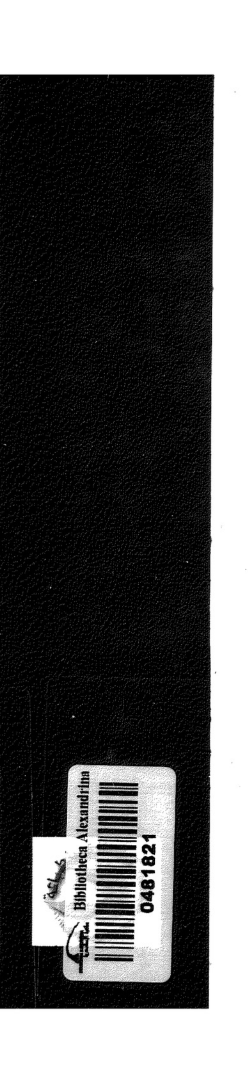


صورة ٢٦١

لوحة موزايكو من فيلا ارمرينا بصقلية مقسمة أفقياً إلى مناظر للصيد وأعمال
الزراعة ومناظر من الحياة اليومية






Bibliotheca Alexandrina
0481821